



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes
Carrera de Instrucción Musical

Creación de cuatro obras utilizando
la fusión de elementos rítmicos y
armónicos de géneros universales y ecuatorianos

**Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de Licenciado
en Instrucción Musical**

Autor:

Olger Rolando Jimbo Velez

CI: - 0106663693

Correo electrónico: olgerolando@gmail.com

Directora:

PhD. Jannet Emperatriz Alvarado Delgado

CI: 0101988806

Cuenca-Ecuador

21 de octubre de 2021



Resumen:

A lo largo de la historia, la música ha cambiado, se ha fusionado, adaptado y resurgido en nuevos géneros musicales. En el Ecuador, en la época de la conquista española, la música de los incas (como el *yaraví*), que más que una expresión artística era parte de distintos rituales; se fusionó con la música europea. Este mestizaje no se ha detenido y continúa hoy en día con nuevos géneros musicales.

El presente trabajo tiene como objetivo la creación de cuatro obras musicales, utilizando la fusión de elementos rítmicos y armónicos de diversos géneros de música popular incluida la tradicional ecuatoriana; cumbia con *yaraví*, rock con albazo, reggae con sanjuanito y balada con tonada.

Fue necesario el uso de fichas bibliográficas para plantear una definición de música popular y el contexto histórico de los géneros ecuatorianos más la explicación y la aplicación de la metodología de Jean La Rue (1989) para el análisis de las composiciones.

El resultado obtenido fue la composición de cuatro temas musicales que tienen formas y estilos de la música popular tanto en los géneros foráneos como ecuatorianos con un estilo propio. En conclusión, significó la creación de obras musicales que sirvan de guía estética y metodológica para futuras composiciones que hagan el uso de la fusión de estilos y géneros universales y tradicionales ecuatorianos.

Palabras claves: Fusión. Cumbia. Rock. Reggae. Balada *Yaraví*. Albazo. Sanjuanito. Tonada.



Abstract:

Throughout history, music has changed, fused, adapted and resurfaced in new musical genres. In Ecuador, at the time of the Spanish conquest, the music of the Incas (such as the *yaraví*), which more than an artistic expression was part of different rituals; it merged with European music. This miscegenation has not stopped and continues today with new musical genres.

The present work aims at the creation of four musical works, using the fusion of rhythmic and harmonic elements of various genres of popular music including traditional Ecuadorian; cumbia with *yaraví*, rock with albazo, reggae with sanjuanito and ballad with tonada.

It was necessary to use bibliographical data sheets to propose a definition of popular music and the historical context of Ecuadorian genres plus the explanation and application of the methodology of Jean La Rue (1989) for the analysis of compositions.

The result obtained was the composition of four musical themes that have forms and styles of popular music in both foreign and Ecuadorian genres with their own style. In conclusion, it meant the creation of musical works that serve as an aesthetic and methodological guide for future compositions that make use of the fusion of universal and traditional Ecuadorian styles and genres.

Keywords: Fusión. Cumbia. Rock. Reggae. Balada *Yaraví*. Albazo. Sanjuanito. Tonada.



Índice de Contenidos

Resumen:	2
Abstract:	3
Indice de Gráficos	5
Dedicatoria.	11
Agradecimientos.....	11
Introducción.....	12
Capítulo I. La música popular y la música ecuatoriana.	13
1.1. La música popular.....	13
1.2. Géneros de música popular.....	16
1.3. Géneros musicales ecuatorianos.	30
Capítulo II. Análisis de las obras realizadas.....	39
2.1. Protocolo de análisis	39
2.2. Características compositivas generales y estilísticas de las obras:	40
2.3. Análisis de la obra <i>Elixir</i> (yaraví-cumbia).	41
2.4. Análisis de la obra <i>Más que vencedor</i> (rock-albazo).....	60
2.5. Análisis de la obra <i>Perderlo todo</i> (balada – tonada).	80
2.6. Análisis de la obra <i>Peregrinaje</i> (Reggae – Sanjuanito).....	93
Conclusión:.....	107



Bibliografía y Fuentes de Investigación	109
Anexo 1. Partitura de la obra Elixir.....	112
Anexo 2. Partitura de la obra Más que vencedor.	119
Anexo 3. Partitura de la obra Perderlo todo.	127
Anexo 4. Partitura de la obra Peregrinaje.....	139
Anexo 5. Audio en finale de las composiciones.	158

Indice de Gráficos

Gráfico 1.....	20
Gráfico 2.....	23
Gráfico 3.....	27
Gráfico 4.....	27
Gráfico 5.....	27
Gráfico 6.....	29
Gráfico 7.....	33
Gráfico 8.....	33
Gráfico 9.....	35
Gráfico 10.....	35
Gráfico 11.....	37
Gráfico 12.....	38
Gráfico 13.....	38
Gráfico 14.....	43



Gráfico 15.....	44
Gráfico 16.....	45
Gráfico 17.....	47
Gráfico 18.....	48
Gráfico 19.....	49
Gráfico 20.....	50
Gráfico 21.....	51
Gráfico 22.....	51
Gráfico 23.....	51
Gráfico 24.....	52
Gráfico 25.....	52
Gráfico 26.....	53
Gráfico 27.....	53
Gráfico 28.....	54
Gráfico 29.....	54
Gráfico 30.....	55
Gráfico 31.....	56
Gráfico 32.....	57
Gráfico 33.....	57
Gráfico 34.....	58
Gráfico 35.....	61
Gráfico 36.....	62
Gráfico 37.....	64



Gráfico 38.....	65
Gráfico 39.....	66
Gráfico 40.....	67
Gráfico 41.....	68
Gráfico 42.....	70
Gráfico 43.....	71
Gráfico 44.....	72
Gráfico 45.....	73
Gráfico 46.....	74
Gráfico 47.....	75
Gráfico 48.....	75
Gráfico 49.....	75
Gráfico 50.....	76
Gráfico 51.....	81
Gráfico 52.....	82
Gráfico 53.....	83
Gráfico 54.....	83
Gráfico 55.....	84
Gráfico 56.....	85
Gráfico 57.....	86
Gráfico 58.....	87
Gráfico 59.....	88
Gráfico 60.....	88



Gráfico 61.....	89
Gráfico 62.....	89
Gráfico 63.....	90
Gráfico 64.....	98
Gráfico 65.....	98
Gráfico 66.....	99
Gráfico 67.....	100
Gráfico 68.....	101
Gráfico 69.....	102
Gráfico 70.....	103



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Olger Rolando Jimbo Velez, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “Creación de cuatro obras utilizando la fusión de elementos rítmicos y armónicos de géneros universales y ecuatorianos” de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 21 de octubre de 2021

Olger Rolando Jimbo Velez

C.I: 0106663693



Cláusula de Propiedad Intelectual

Olger Rolando Jimbo Velez autor del trabajo de titulación "Creación de cuatro obras utilizando la fusión de elementos rítmicos y armónicos de géneros universales y ecuatorianos", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca 21 de octubre de 2021



Olger Rolando Jimbo Velez

C.I: 0106663693



Dedicatoria.

Dedico esta tesis a mis sobrinos: Samuel, Alan, Mélani, Ian, Mateo, Sofía y William (+).

Agradecimientos

A Dios, primeramente, por ser mi guía y motor cada día. Las letras de los temas hablan de él.

A mis padres Raúl Jimbo y Guillermina Velez.

A mis hermanas y hermanos Diana, Jaime, Santi, Adri, Meli, Jonathan y Valeria, por haber creído en mí, por haber compartido este sueño conmigo, los llevo en el corazón.

Agradezco de manera muy especial a la PhD. Jannet Alvarado, por la guía en este proceso, por compartir sus conocimientos y por nutrir aún más mi vida con su experiencia y trayectoria.

A la Mgt. Priscila Urgilés por la pasión y profesionalismo al momento de dirigir al coro del que fui parte, la palabra imposible no existe en su vocabulario.

al Mgt José Urgilés por su guía y consejos para la elaboración de esta tesis y mis profesores de aula, Manuel Escudero, profesor usted me enseñó lo que es ser un profesor, Mercedes Crespo, Wilmer Jumbo, Carlos Freire, Angélica Sánchez, profesores, a quienes le tengo un gran cariño y aprecio por la pasión al momento de transmitir sus conocimientos, por la paciencia que me han tenido, y por ser un apoyo cuando he tratado de renunciar a este sueño.

Agradezco de manera muy especial a toda la familia del Centro Cristiano de Sinincay, al ministerio de alabanza, amigos de batalla.

A mis amigos de clase Diego Ortiz, Diego Vizhco, Lucy Loor, Javier Marquez, grandes músicos con un carisma increíble.

Introducción.

En todas las épocas y culturas ha existido la fascinación por la música, ha sido utilizada en diferentes rituales. Por muchos años la música fue una forma de identificar a una etnia; por esta fascinación que ocasiona la música en el ser humano se ha producido el rompimiento de esquemas, prejuicios, ha traspasado fronteras y tiempos y gracias al gramófono y a la radio la música se masificó identificándole como música popular.

La música en Ecuador ha estado presente desde los inicios de las culturas asentadas en este territorio a manera de cantos al amor, “despidiendo a un ser querido o en las festividades de vida agrícola en épocas de siembras y cosechas” (Porrás, 1999). Con la llegada de los españoles se produjeron las primeras fusiones o mestizajes sonoros o musicales, como es el caso del *yaraví* que tomó características de la música occidental (la tonalidad) y mantiene la pentafonía (conjunto de cinco sonidos), el resultado de este mestizaje entre otros es lo que hoy se conoce como música ecuatoriana.

El objeto de estudio es la composición de cuatro temas y la fusión de cuatro géneros ecuatorianos y cuatro géneros populares; teniendo como objetivos: 1) Crear nuevas propuestas musicales que sirvan como referencia para posteriores composiciones similares. 2) Mostrar que la música ecuatoriana goza de una riqueza estilística, formal, armónica, melódica y poética. 3) Fusionar cuatro géneros ecuatorianos y cuatro géneros populares. 4) Aplicar los conceptos adquiridos en clases para la composición de las obras.

Se ha seleccionado el método cualitativo de la investigación que permite recolectar, analizar y procesar los datos para ser utilizados como insumos para la composición -fusión desde las técnicas de la investigación etnográfica, así como de las técnicas de composición tonal y

análisis musical. Para las composiciones, las técnicas de investigación usadas fueron la revisión bibliográfica de libros, artículos, documentales, y entrevistas.

Por este hecho la presente tesis propone fusionar cuatro géneros populares foráneos con cuatro géneros tradicionales del Ecuador, en el transcurso de su elaboración buscar y mantener una identidad musical propia. El fusionar los géneros antes mencionados es una muestra de que la música une distintas épocas, culturas y puede traspasar fronteras geográficas.

El primer resultado obtenido fue la aplicación de los conocimientos adquiridos de armonía, composición, formas y análisis, songwriting e instrumentación y arreglos, que hicieron posible la composición y fusión de los temas.

Fue posible profundizar los conocimientos en primer lugar de música popular; la definición y características, en segundo lugar, de los géneros populares extranjeros, por último, los géneros ecuatorianos.

En el capítulo uno se estudió la definición y características de música popular de distintos autores. Como siguiente punto una breve reseña histórica de los géneros foráneos y tradicionales ecuatorianos que se usaron para las composiciones, una reseña histórica, instrumentación, base rítmica y características generales. En el capítulo dos se realizó el análisis de las composiciones aplicando la metodología prevista, por último, se realizó una conclusión de lo conseguido al desarrollar las composiciones.

Capítulo I. La música popular y la música ecuatoriana.

1.1. La música popular.

Cada pueblo y región es conocido por su cultura, tradiciones, factores geográficos y por la música que allí se ha originado. Se ha teorizado, estudiado e investigado la definición de música

popular desde varios puntos y por tal motivo es necesario destacar las definiciones de distintos autores y estudiosos del tema.

En la tesis titulada: *Música y adolescencia, la música popular actual como herramienta en la educación musical*, Flores da el concepto de música popular contestando a tres preguntas:

1. “¿Qué es la música popular? Es aquello que es fácil de memorizar y que el oyente relaciona con algún momento de su vida.
2. ¿Por qué es popular? Es fácil de escuchar.
3. ¿Tiene calidad? No siempre la tiene y frecuentemente el oyente de música popular carece de preparación musical, impidiéndole acercarse a otros repertorios” (Flores Rodrigo, 2007).

Esta última afirmación no siempre se cumple ya que existen obras que han llegado a ser populares y han gozado de una gran calidad, por ejemplo, la *Novena Sinfonía* de Beethoven o la ópera *Don Giovanni* de Mozart, las cuales en su momento fueron muy populares y tenían mucha calidad de por medio.

1.1.1. Definición de Juan González

Para Juan González la música popular se trata de una práctica musical urbana o urbanizada, que es definida por su masividad, mediatización y modernidad, a su vez señala que una problemática existente en América Latina es que la música popular denota, por un lado, oralidad, tradición y comunidad y por el otro medialidad, innovación y masividad. Además, indica que más de un 80% de la música que escucha el latinoamericano es una música mediatizada, masiva y modernizante al señalar que:

1. “Esta música es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, no sólo a través de la historia, como ha sucedido con la música clásica, por ejemplo.

2. La música popular es modernizante, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología, las comunicaciones y la sensibilidad urbana, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta y que, al crecer, la atesora” (Gonzalez, 2013).

1.1.2. Definición de Firth Simons.

Para Firth Simons es “indiscutible que parte de la identidad de un individuo es el conocer sus gustos musicales, la música académica es importante porque trasciende las clases sociales, mientras que la música popular es considerada buena solamente para hacer teoría sociológica con ella” (Firth, 2001); añade además que:

“Es imposible escribir la historia de la música popular en el siglo XX sin referirse a las cambiantes fuerzas de producción, a la electrónica o al uso de la grabación, de la amplificación y al uso de los sintetizadores; de la misma manera que los consumidores no pueden desligarse de la posesión de transistores de radio, de aparatos estéreos de alta fidelidad y de walkmans” (Firth, 2001).

De esta manera, los alcances tecnológicos han cambiado la manera de consumir la música, ya que, con la llegada del internet, los sitios web son el medio de reproducción masivo de música, entre los que podemos destacar YouTube, Spotify, Vimeo, entre otros, lo que sería otra característica de la música popular: ser consumida por una colectividad, suena en la radio o en medios digitales y está al alcance de la mayoría de la población y que además se ha convertido en el identificativo de un conglomerado.

1.1.3 Definición de Pablo Alabarces.

Más allá de solamente mover masas, la música popular también es un medio lucrativo, incluso más que en el siglo XX; en el medio comercial, se tiene más acogida que la música culta

o académica. Siendo importante recalcar el hecho de que “la música popular es producida como mercancía, para sacar provecho de ella que se distribuye a través de los medios de comunicación como cultura de masas”, y, al ser vendida como tal, esta “no es ajena a los desniveles y a las desigualdades que atraviesan cualquier sociedad”. (Alabarces, 2008)

1.1.4. Características.

Al analizar estas definiciones podemos indicar las siguientes características de la música popular:

- Fácil de escuchar
- Fácil de memorizar
- Es música de masas.
- Es comercial.
- Está íntimamente ligada a su entorno sociológico.
- Está íntimamente ligada al entorno cultural.

1.2. Géneros de música popular.

Los géneros musicales populares usados para realizar las fusiones con los géneros ecuatorianos a continuación van a ser revisados brevemente para tener una referencia clara de las características técnicas e históricas en su interrelación con los géneros tradicionales ecuatorianos.

1.2.1. El Rock

1.2.1.1. Origen histórico.

En la década de los 50, el mundo de la clase media americana estaba enfocado en el trabajo y el entretenimiento sano. Sin embargo, estaba presente la discriminación racial en las clases políticas, sociales y aún en el ámbito musical. por tal motivo los habitantes anglos tenían



su música académica y los afroamericanos la música gospel y el rhythm and blues el cual era interpretada por y para la gente afroamericana.

Los artistas que intervinieron en el desarrollo del rock en Estados Unidos fueron: Fats Domino, Little Richard, Sam Phillips, Muddy Waters, Chess, Bo Diddley, Chuck Berry, Elvis Presley, Carl Perkins, Jerry Lee Lewis, Bu Hollyddy. En Nueva Orleans, Fatt Domino fue quien fusionó el rhythm and blues, de los afroamericanos y le dio toques de pop, con lo cual empezó a llegar a la audiencia blanca. Little Richard expandió el sonido iniciado por Fatt Domino, con su estilo interpretativo del piano y con un estilo vocal único que desarrolló al escuchar a los ancianos de la iglesia que marcaban un *tempo* con los pies y empezaban a cantar, todos, sin ayuda de un piano o de algún otro instrumento. Little Richards inicia tocando en Cabarets dándole características corporales a sus presentaciones y a pesar de su popularidad las emisoras blancas no ponían discos de negros y en todo el país había como cuatro o cinco emisoras de negros, a pesar de que los jóvenes blancos empezaban a escuchar ya a estos exponentes del nuevo género.

Fue la radio la que empezó a romper las barreras musicales, algunos discjockeys de la emisora de estadounidenses blancos UBAC (UBAC fue una emisora radial ubicada en Nashville, con alcance a nivel nacional) de Nashville empezaron a poner rhythm and blues para los oyentes negros y lo sorprendente era que el público blanco empezó a escuchar esta música, los discjockeys blancos de todas partes siguieron la moda, en Cleveland Alan Frith empezó a poner rhythm and blues y lo llamó Rock and Roll (En argot negro, el significado es sexo).

En Memphis las energía blanca y negra empezaron a unirse, el catalizador de aquella fusión fue Sam Phillips (1923-2003), un ingeniero de radio que decidió grabar algunas de las canciones que oía, para ello fundó el estudio de grabación Sun Records, donde surgirían precursores del género



En el sur de Chicago, a principio de los 50, los hermanos Philip y Leonard Chess, fundaron Chess Records, y grabaron lo que sería el Chicago Blues, intérpretes como Muddy Waters, quien usaba guitarras eléctricas y armónicas amplificadas para tener una mejor percepción del público quien empezó a tocar en los grandes night clubs, la electrificación formó parte del rock and roll

En 1955 los Chess escucharon a Bo Diddley, un fanático del ritmo que tocaba la guitarra como si tocara la batería, además de incluir a mujeres en su banda, usar maracas, un músico quien no perdía la oportunidad de experimentar cosas nuevas. Este mismo año Chuck Berry, llegaba con su guitarra a Chicago con un sonido completamente diferente a lo escuchado anteriormente, con una influencia notable de la música country.

La televisión empezaba poco a poco a reconocer la creciente popularidad de la música negra y a pesar de toda la acogida que tenía el naciente rock and roll, aún estaba la discriminación racial, y por tanto no era bien concebido por los adultos que sus hijos escucharan música de negros ya que era considerada música de mala calidad y a su vez por parte de la audiencia negra, no toleraban que un negro interpretara música con características del country. Se necesitaba un artista que rompiera con aquellos estereotipos y estigmas sociales.

Fue entonces cuando Elvis Presley, un blanco sureño venido de una niñez rodeada de blancos y negros pobres e influenciado del blues y la música country sería la clave para la popularización del rock and roll. En un inicio siendo bastante espontáneo en su interpretación vocal como en sus pasos de baile, juntamente con Sam Phillips y; posteriormente con RCA-VICTOR Records siendo esta disquera la que lo catapultó a nivel nacional. Tanto en la radio como en la televisión. Ya para 1958 el rock and roll tanto de blancos como de negros estaba en su apogeo, haciendo que la venta de discos se cuadruplicara, pero una serie de acontecimientos acallaría por unos años al naciente rock and roll. (BBC, Youtube, 1996).

Gran Bretaña, ya con lo iniciado por Estados Unidos continuó con este proceso y producto de ello surgieron varias bandas icónicas, entre las que destacan principalmente: The Beatles, The Rolling Stone, The Who y posteriormente Queen, Led Zeppelin y Pink Floyd, quienes serían los protagonistas de la Invasión Británica (Movimiento musical predominante en Estados Unidos a mediados de los 60 donde bandas del Reino Unido se popularizaron a nivel internacional y realizaron giras principalmente en Estados Unidos), y que fusionaron y agregaron más características al rock, como guitarras con distorsión, y el formato musical de batería, bajo guitarra rítmica, guitarra solista y voz.

El rock and roll quizás fue la primera forma de cultura popular, antes que el reggae, el rap, entre otros; que celebró sin reservas los rasgos más criticados de la vida urbana. Gracias a las compañías y los sellos discográficos independientes, que superaron a las grandes corporaciones, al llevar al público a una nueva generación de artistas, cantantes y músicos que escribían y escogían su propio repertorio, cuyos estilos emocionales y rítmicos provenían en gran parte del góspel negro y del rhythm and blues, que; como consecuencia de esto, aumentó la presencia numerosos de cantantes negros de éxito. (Gillett, 2008)

El Rock ha ido evolucionando y formando nuevos géneros que los podemos clasificar brevemente como:

- Glam Rock.
- Funk.
- Punk.
- Soft Rock.
- Ópera Rock.
- Hard Rock.

- Grunge.
- Rock latino.
- Indie.
- Rock alternativo, entre otros.

El rock alternativo (utilizado en una de las composiciones de este trabajo) se inició en la década de los 80 y a diferencia del rock and roll este no buscó éxito comercial ni popularidad sino ser parte de lo *underground* (subterráneo en español, es un término de origen inglés con el que se designa a los movimientos contraculturales que se consideran alternativos, paralelos, contrarios, o ajenos a la cultura oficial) como una contra respuesta a la cultura normalizada. Con influencias del pop – punk. En Estados Unidos se les conocía como música Indi, ya que grababan en disqueras independientes, y se difundían en las radios universitarias. Bandas referentes de este género son Oasis, Radio head, Linkin Park, entre otras.

1.2.1.2. Instrumentación general.

La instrumentación del Rock consta de la una voz principal, voces de acompañamiento, guitarra eléctrica principal o solista, guitarra eléctrica rítmica, bajo eléctrico, el set de batería.

1.2.1.3. Base rítmica.

El rock está en compás de 4/4 principalmente.



Gráfico 1

1.2.1.4. Características generales del Rock.

- La presencia de una batería como instrumento de percusión.

- Un ritmo fijo acentuando los tiempos fuertes del compás por parte del bombo y el redoblante el tiempo fuerte y semi-fuerte respectivamente, el hi-hat que marca los *tempos* débiles.
- La presencia de un bajo eléctrico bastante marcado.
- Guitarras distorsionadas que acompañan a la voz.
- La voz en algunas ocasiones es gutural (depende mucho del tipo de rock).

1.2.2. El Reggae.

1.2.2.1. Origen histórico.

En 1962, luego de que la princesa Margarita quitó la bandera del Reino Unido tras más de tres siglos de dominio británico en Jamaica, el pueblo jamaicano vivió una época de prosperidad. Una manera de celebrarla era con los Sound Systems que consistía en colocar unos parlantes con grandes altavoces en la calle y celebrar con la familia, generalmente en la noche. Por otro lado, la gente contrataba a músicos para que interpretasen R&B (rhythm and blues) que escuchaban en la radio, quienes, al intentar interpretarlo, en un inicio marcaban los tiempos en 4/4 y posteriormente lo harían tocando a destiempo. Estos músicos en su intento de tocar igual el R&B le ponían sus características, de allí nace el Ska (Género musical originario de Jamaica que se deriva de la fusión de la música afroamericana de la época y con características propias de Jamaica. Precursor del rocksteady y posteriormente del reggae).

A raíz de la independencia, la prosperidad fue en aumento y la gente compraba tocadiscos y quería adquirir los discos de Ska que hasta entonces solo habían escuchado en los Sound Systems. Deseosos de poder lucrar en este nuevo mercado los propietarios de los Sound Systems se convirtieron en productores discográficos, entre los que destaca Clement Seymour Dodd, quien

fundó el Estudio One, el primer estudio de grabación jamaicano en manos de un afroamericano, y donde grabarían tiempo después The Wailers con Bob Marley entre sus integrantes.

La escuela Alph situada en el centro de Kingston sería la cuna de los representantes de Ska donde se inició The Skatalites, considerados los fundadores del Ska.

Los dos años siguientes a la independencia fue una época de apogeo para el Ska con The Skatalites siendo la banda más sobresaliente, aunque no ganaban lo suficiente para subsistir, por eso, muchos músicos jamaicanos talentosos emigraron a Inglaterra para ganarse la vida, como el común de sus compatriotas. El género mencionado se arraigó en Inglaterra con Prince Buster y el sello *blue beat* fue el pionero en la distribución de sus discos y su popularidad.

El tema *My Boy Lollipop* interpretada por Millie, entró en las listas británicas de éxitos y como consecuencia de esto, la música jamaicana se daba a conocer a nivel internacional; sin embargo, mientras la clase alta jamaicana y el resto del mundo aceptaban al Ska con gran deleite, en el centro de Kingston la música ya estaba evolucionando una vez más. Poco tiempo después de la independencia, cuando la pobreza llegó al país, se vio reflejado en el Ska, este se volvió más lento, originándose así el rocksteady (Género musical derivado del rhythm and blues y del Ska), la primera música pop jamaicana.

El rocksteady estuvo en auge 18 meses, pero la crisis económica y social empeoraron en Kingston y con ello, evolucionaría una vez más la música llegando al reggae, caracterizándose por el *tempo* más lento en comparación con el rocksteady, el bajo eléctrico tenía más notoriedad y la batería (instrumento musical percutivo) cambiaba su ejecución teniendo más libertad interpretativa.

Cabe recalcar que el reggae fue aceptado primeramente en Inglaterra y luego en Jamaica, en donde se originó. Diez años después de su independencia la música jamaicana se había

expandido ya a nivel mundial con Bob Marley como su mayor representante quien tenía como uno de sus objetivos llevar la doctrina del rastafari (Según el diccionario de la RAE: Adj. Perteneciente o relativo a un movimiento religioso, social y cultural de origen jamaicano que se caracteriza por transmitir sus creencias a través de la música, defender el consumo de marihuana y el uso de una indumentaria y un peinado característicos), por medio de su música a todo el mundo (BBC, Youtube, 2002).

1.2.2.2. Instrumentación general.

La instrumentación del reggae consta de una voz principal, voces de acompañamiento o coro, guitarras electroacústicas o eléctricas con sonidos distorsionados, sintetizador, bajo eléctrico, la sección de vientos (opcional) el set de batería (en algunas bandas se halla también partes del set de percusión menor como congas, bongós, maracas, entre otros).

1.2.2.3. Base rítmica.



Gráfico 2

1.2.2.4. Características generales.

- El reggae se caracteriza por tener guitarras que marcan a contratiempo.
- El bajo eléctrico, en su marcación contrasta con la guitarra.
- El Reggae se construye sobre un ritmo caracterizado por cortes regulares en los tiempos débiles (segundo y cuarto) de un compás cuaternario.
- Es un ritmo más lento que el de otros estilos precursores del Reggae como el Ska o el rocksteady.

- El sonido característico de la guitarra eléctrica y de una batería acompañan a la voz. En la canción *Could you be loved*, de Bob Marley es posible apreciar lo señalado anteriormente en cuanto a las características de este género.

1.2.3. La Cumbia

1.2.3.1. Origen histórico.

Aunque es una quimera ubicar el lugar de origen de la cumbia siendo esta el resultado del mestizaje entre el negro, el indio y el español, para los habitantes de Cartagena lo que originó la cumbia fueron las celebraciones del 2 de febrero, donde se les daba el día libre a los esclavos negros provenientes de África y a los indios, estos a su vez hacían rituales en los que se usaba el pito (Instrumento aerófono de lengüeta simple, hecho de un canuto de caña de millo con una ranura en uno de sus extremos. La lengüeta queda libre y móvil, por allí pasan hebras de hilos que vibran al paso del aire. En el cuerpo del pito se perforan cuatro orificios, cada uno con su respectivo sonido, de la primera a la cuarta nota), gaitas (Aerófono de boquilla. Se le da el nombre de gaita a los pitos cabeza de cera o pitos largos. El aire entra por la boca superior de la caña fina o cardón, atravesando una pluma de pavo o pato, que al insertarse en un pegote de cera o canturrión (cera con carbón molido), deja un orificio por donde sale el aire. Las gaitas sinuanas son de caña fina. Solamente se usa la hembra. Los de Bolívar son de cardón y usan hembra y macho) y tambores para en cierta manera regocijarse así lo indica Julio Cassiani en el documental *Yo soy la Cumbia*.

En su inicio estas celebraciones eran una muestra del dolor, la melancolía, la tristeza y de la resistencia por parte de los esclavos, a su vez, la alegría de regocijo con sus iguales caracterizada por ser bastante ruidosa.

Estas celebraciones se empezaron a expresar de manera concreta en distintas regiones de la costa colombiana Córdoba, Bolívar, el Magdalena y; en cada región tomó sus características, de donde surgiría el mapalé, el porro (Es un ritmo cadencioso, sereno, contundente yailable, parecido al son y al paseo. Se enmarca en un compás 2 x 4, llamado también “compás binario” o “compás partido”), y la cumbia. Géneros que eran mal vistos por la clase dominante ya que consideraban a esta música como marginal o la música de la clase más baja, algo similar a lo que fue el rock y el reggae antes descritos-, y en cada región era conocida de distinta manera; en la Guajira se le conocía como colita, en el Magdalena como música de pitos, en Cartagena como música de negros o de indios,

Con la llegada de las bandas españolas o bandas de guerra que en su repertorio tenían: mazurcas y valeses, al comienzo despreciaban la música autóctona, pero cuando llegó la crisis, los músicos se vieron en la necesidad de interpretar lo que el pueblo pedía: mapalés, porros, cumbia, empezando así el mestizaje instrumental cambiando el pito y la gaita por el clarinete; el tambor alegre (Consiste en un cilindro truncado. En una de sus bocas se coloca una piel que se afina mediante cuñas. Su sonido es agudo. También se le dice llamador.) o la tambora (Este instrumento también tiene un patrón de madera y sus dos bocas obstruidas con parches tensados afinados con tramojitos. Se golpea con un mazo.), por el redoblante y el cacho (Instrumento aerófono de embocadura. Hecho de un cuerno de res cuya punta se corta en bisel y por el hueco resultante se sopla el aire) por los platillos. Formándose las bandas típicas que eran bandas de guerra con ritmos autóctonos del lugar que en un inicio tocaban en las fiestas patronales, y luego en las corridas de toros, que tocaban un porro alegre.

Con las bandas típicas, las estructuras musicales de la música autóctona se hicieron más complejas al crear polifonías, formar acordes y la estructura de llamada y respuesta, característico del porro, donde un instrumento lideraba y que llamaba y los demás instrumentos respondían.

En los años 30 era el director musical de las bandas típicas el que conocía la notación musical y quien enseñaba a los demás instrumentos cada línea melódica, y resultado de esto, quienes aprendían el lenguaje musical, serían posteriormente los que formarían las orquestas.

Tiempo después aparecieron los clubes sociales, lugares de recreación para la élite, cada club contaba con su orquesta, reemplazando así a las bandas típicas ya que contaban con saxos, pianos y contrabajos. En su repertorio tocaban la música de moda: boleros, cha cha chas, fox tropes, entre otros, que posteriormente irían agregando a su repertorio porros y cumbias al final de sus presentaciones, introduciendo así la música del pueblo en la alta sociedad. Apareció el porro de salón que consistía en unas piezas musicales que iniciaban como marcha europea y que terminaba en un porro.

Fue un proceso largo el de introducir la música del pueblo en la clase alta, pero tuvo tal impacto que las disqueras empezaron a grabar estos temas y comercializarlos. Las orquestas, imitando a las big band de jazz estadounidenses mejoraron su estética y sus presentaciones, ya un músico de orquesta no solo debía saber notación musical sino también etiqueta, ya no podían tomar alcohol en cada pieza como ocurría con las bandas típicas.

Luis Bermúdez, director de orquestas populares colombiano, empezaría a internacionalizar la cumbia que en un inicio la llamó gaita, y que se caracterizó por ser una cumbia orquestada.

Sin embargo, es en Venezuela donde la cumbia tendría con el grupo Cumbia Caracas Boys, donde tuvo bastante acogida y una influencia que las orquestas colombianas que tenían una rítmica

para marcar el bajo (ver gráfico 3) copiaron el estilo venezolano en la manera de marcar rítmicamente el bajo (ver gráfico 4) (Martinez, 2018).



Gráfico 3



Gráfico 4

1.2.3.2. Instrumentación general.

- En la actualidad la cumbia ha sido adoptado por muchos países latinoamericanos, existiendo así la cumbia mexicana, la cumbia argentina con el grupo Guinda, la cumbia peruana con el grupo Agua Marina y en Ecuador una de las bandas con más trayectoria es la de Don Medardo y sus Players, por citar algunos ejemplos. En la cumbia se puede hallar, una voz principal y voces de acompañamiento o coro instrumentos de viento metal como trompetas, trombones y saxo, un piano o un sintetizador, un bajo eléctrico y la percusión menor con bongós, congas, maracas, güiro entre otros.

1.2.3.3. Base Rítmica.



Gráfico 5

1.2.3.4. Características generales.

- La cumbia tiene la particularidad de tener una agógica allegro.
- El bajo eléctrico juega por lo general con la fundamental, la mediente y dominante.

- La métrica es cuaternaria y el *tempo* aproximado es de 180 bpm *ostinato* (“obstinado” en italiano; es un breve esquema musical cuando una figura melódica, rítmica o armónica persistentemente repetido a lo largo de una composición).

1.2.4. La Balada.

1.2.4.1. Origen histórico.

La balada es un fenómeno de masas que además de darle forma a un lenguaje con unos códigos formales y una poética propia, modela una sensibilidad que marca una época. En su momento la balada le propuso al público joven una nueva manera de sentir y expresar el sentimiento amoroso, la condición de género y la experiencia del cuerpo (del goce y del placer).

La balada es uno de los géneros musicales más difundidos en los países hispano hablantes y a pesar de que ha sufrido cambios:

“la podemos situar en dos extremos distantes. 1) el romanticismo convencional donde es el hombre el que corteja, seduce, enamora, todo dentro de los parámetros tanto de la sociedad y de la iglesia, 2) un erotismo sin medidas, en el que se tratan temas pasionales con terceros, y es ese deseo el que lleva a la persona a “pecar”, engañar, a fin de satisfacer la pasión” (Medina, 2014).

Es un género dentro de la música de consumo ya convencional que no lo acompaña ningún aire de renovación, pero es el primer peldaño que llevó al gran público al encuentro de la modernidad. Lo trasladó de la mano de sus sentimientos y anhelos al encuentro de una percepción más allá de las fronteras del territorio nacional o de lo latinoamericano, a una visión del mundo con pretensiones de universalidad y de actualidad.

Si en un inicio la balada expresaba aquel amor puro y conservador donde el chico era quien conquistaba y cortejaba, y donde la chica tenía un papel sumiso y poco protagonista más que ser

la conquistada, donde las caricias eran pocas, esta temática baladista dio un giro hacia la aventura, el deseo de lo prohibido ha de saciar las pasiones carnales, en las que la chica es quien busca al chico. La balada exalta el valor de la aventura, el espíritu de entrega, la voluntad de servicio en una nueva corte de caballeros urbanizados y de ciudadanos. De la Peza señala que “la balada en sus primeros momentos es obsesivamente (hasta el cansancio) el amor, el amor-pasión. Es un género musical que remite al oyente al espacio privado en el que se inscribe el diálogo íntimo de las relaciones de pareja” (De la Peza, 1996, p. 43).

Cabe señalar que los textos baladísticos se han extendido a textos geográficos, textos políticos, sociales, entre otros.

1.2.4.2. Instrumentación general.

Cabe recalcar que “La balada es un género musical transnacional híbrido antecedido del bolero, en los Estados Unidos precedida por el jazz” (Party, 2006), que poco a poco ha ido cambiando su instrumentación; si en un inicio contaba con una orquesta sinfónica como en los temas de Julio Iglesias, Rafael, Rocío Dúrcal, etc, poco a poco se ha ido simplificando tal es el caso de los grupos Camila, Sin Bandera, Clip, etc.

1.2.4.3. Base rítmica.



Gráfico 6

1.2.4.4. Características generales.

- La balada se encuentra en un compás de 4/4.
- Se caracteriza por su tiempo lento.

- Su ritmo es marcado en los tiempos fuertes, a diferencia del reggae que se caracterizaba por su ritmo acentuado en los tiempos débiles.

1.3. Géneros musicales ecuatorianos.

Los géneros musicales ecuatorianos son varios, es posible diferenciar las distintas regiones de nuestro país por el género musical que se interpreta en ese lugar, ejemplos claros son el mapalé, los amorfinos, la bomba del Chota; el danzante, los sanjuanitos. Rítmicamente combinan los compases simples con los compuestos produciendo la hemiola (característica rítmica en la que un compás simple se combina con un compás compuesto sin perder su métrica ni *tempo*). Melódicamente y muy característico de la región andina, el hecho que la mayoría de estos géneros están muy ligados a la escala pentatónica, (escala musical de cinco sonidos). Instrumentalmente se han adaptado al entorno geográfico, así se desarrollaron instrumentos a base de caña como el rondador, a base de huesos de animales como el pingullo, el tambor de piel de animal, o en el Chota, el uso de la calabaza como instrumento percusivo de acompañamiento rítmico. En cuanto al estilo, este varía dependiendo del género, el lugar, el territorio, entre otros.

La región costera del Ecuador estuvo más involucrada con el comercio y el cultivo, lo que llevó a no desarrollar la música, mientras que en la sierra, como señala Guerrero en *La música ecuatoriana desde sus orígenes hasta 1975* “No hay duda de que los aborígenes de la sierra tuvieron ambiente propicio para dedicarse al desenvolvimiento del divino arte, a cuyo cultivo fueron siempre muy inclinados; y que la música no solo llegó a tener preponderancia en todos los actos religiosos y sociales de estos reinos, sino que estuvo constituida en verdadero arte, con reglas precisas para la composición de sus melodías”. (Guerrero J. A., 1984). Para las composiciones realizadas es necesario señalar que los géneros escogidos son todos de la zona andina por preferencias personales.

1.3.1. El Yaraví.

1.3.1.1 Origen histórico.

En el vocabulario de Gonzales Holguin, de 1608 dice *haraví* y traduce “*cantares de otros o memoria de los amados ausentes y de amor y aflicción*”. En el *Arte y Vocabulario* de Torres Rubio, reeditado en 1754, se dice *haravi*, pero se nota la variante *faraví* que significa ya “canción triste”. Cabe señalar que la tristeza del *yaraví* es un tópico posterior a la conquista y especialmente grato al siglo XVIII. En el Incario el aravi era ya triste, ya alegre, lleno de jubiloso optimismo en los cantos de siembra y de cosecha, insinuante y caricioso en la flauta del indio enamorado y pletórico de entusiasmo y de frenesí vital en los taquis, las fiestas de siembra y cosecha del Incario que tenían los contornos de bacanales delirantes de sexo y de vida. En el *Vocabulario y Gramática Ilustrada* de José de Rodríguez de 1791 se escribe *haravi* y *haravicuy* que traduce como “*canciones de indios a manera de endechas de cosas de amores*. Para Mario Godoy *yaraví* viene de Arahui (Arawi, *yaraví*) Género de poesía de literatura Kichua, durante mucho tiempo era el nombre con que se conocía todo verso, toda canción, “el *arawi* era una poesía amorosa, caracterizada por la delicadeza del sentimiento, por el sentimiento puro que debía dominar en el verso” y que ... “en ningún momento admitía el *arawi* explosiones de erotismo malsano ni derrames de desesperación” (Godoy, Breve historia de la música del Ecuador, 2007).

El *yaraví* también fue la antigua nominación para organizar repertorios. En el libro de *Yaravíes Quiteños*, Juan Agustín Guerrero realiza una colección de piezas musicales de aquella época y las titula *Yaravíes Quiteños* indistintamente para referirse a cualquiera de los repertorios o géneros musicales ecuatorianos, también se usó las palabras “*yaraví*” o “triste”. El *yaraví* (harahui, haraví, yarahue) es un género musical regional, de la extensa zona andina, posiblemente de origen precolombino que inicialmente fue un canto interpretado en las labores agrícolas y

reuniones familiares hasta que se transformó en un canto lastimero, elegíaco, fatalista; a veces tierno, sentimental, con poesía amorosa. Su compás es binario, compuesto (6/8). “El vocablo *Araví* era sinónimo de canción. Los Incas llamaban a los poetas *haravec*, que quiere decir *inventador*”. (Porrás, 1999).

Mario Godoy señala que “El *yaraví* criollo ecuatoriano, en tonalidad menor, finaliza con una coda, en “ritmo de albazo” nominada por los músicos populares con los nombres de: mambo o fuga” como es en el tema *Puñales* interpretado por el dúo Benitez y Valencia.

Del *yaraví* (en compás de 6/8), al variar el *tempo* - la velocidad metronómica, el nivel rítmico, derivan, en orden ascendente: el danzante; la tonada; el carnaval (Guaranda, Chimborazo); tono del niño; el albazo; capishca azuayo; la bomba; y el yumbo. Para el *yaraví*, el *tempo*, la cifra metronómica aproximada es: negra con punto = 42. Para el danzante, el *tempo*, la cifra metronómica es: negra con punto = 4. Para la tonada, el *tempo* la cifra metronómica aproximada es: negra con punto = 74. Para el carnaval de Guaranda (Carnavales Bolivarenses), el *tempo*, la cifra metronómica aproximada es: negra con punto = 88. Para el carnaval de Riobamba (Carnavales Chimboracenses), el *tempo*, la cifra metronómica aproximada es: negra con punto = 96. Para el tono del niño (Azuay, Chimborazo), el *tempo*, la cifra metronómica aproximada es: negra con punto = 96. Para el albazo, el *tempo*, la cifra metronómica es: negra con punto = 102. Para el capischa Azuayo, el *tempo*, la cifra metronómica aproximada es: negra con punto = 110. Para la bomba del Chota (género musical afroecuatoriano), el *tempo*, la cifra metronómica aproximada es; negra con punto = 116. Para el yumbo, el *tempo*, la cifra metronómica aproximada es: negra con punto = 124” (Godoy, Historia de la música del Ecuador, 2012).

Como referencias musicales se nombra los temas *Despedida*, de Ulpiano Benitez, interpretada por el grupo Yavirac. *No me olvides* de Ulpiano Benitez e interpretada por el dúo Benitez y Valencia y *Puñales* de Ulpiano Benitez, interpretada por el dúo Benitez y Valencia.

1.3.1.2. Instrumentación general.

El *Yaraví* tiene la instrumentación de una guitarra clásica, el requinto, el pingullo, en algunos casos se usa el acordeón, es interpretada en la mayoría de los temas, a dos voces masculinas.

1.3.1.3. Base rítmica.

La base rítmica del *yaraví* es:



Gráfico 7



Gráfico 8

1.3.1.4. Características generales.

- Está en una tonalidad menor.
- Su agógica (ritmo - percepción psicomotora) es muy lenta (movimiento *larghetto*), la rítmica de base es: negra, corchea, 3 corcheas / negra, corchea, 3 corcheas.
- La temática es el amor y temas relacionados a este.
- La melodía está generalmente en una escala pentatónica (Lopez, 2012).
- El compás es compuesto de 6/8.
- El ritmo es lento.

1.3.2 El Albazo.

1.3.2.1. Origen histórico.

El Albazo es derivado de alba o alborada, en un principio “no fue el nombre de una composición musical sino el estruendo bullicioso de músicas, cohetes, morteretes, etc., que se desarrollaban en las poblaciones con motivo de las principales fiestas religiosas”. (Moreno Andrade, 1996). El albazo tenía lugar en el amanecer, en las vísperas de los festejos. Hoy en día aún se conserva esta tradición de colocar *albacitos musicales* a la alborada del día de las fiestas populares, romerías, al rayar el alba, para anunciar la fiesta y al igual que la “despertá” española, su función es despertar a un pueblo. El albazo tiene bastante similitud con el capishca azuayo o cuencano, bomba del Chota, o los tonos del Niño de Riobamba.

Las raíces u origen de la rítmica del albazo están en el *yaraví*, el fandango y especialmente en la zambacueca, (zamacueca, mozamala o zanguaraña), por lo tanto, está hermanado o hay interfluencia con la cueca chilena, la samba argentina, la marinera peruana.

Como referencias musicales se nombra a *Pajarillo* de Rubén Uquillas interpretado por el dúo Benítez y Valencia, *Así se goza* de Ricardo Mendoza M. interpretado por los hermanos Miño Naranjo y el tema *Avecilla* de Joaquín Valderrama interpretado por el dúo Benítez y Valencia.

1.3.2.2. Instrumentación general.

El albazo se ejecuta con una guitarra clásica, requinto, quena, rondador y un tambor de piel que lleva la base rítmica. La presencia de la guitarra es una muestra del mestizaje de este género musical.

1.3.2.3. Base rítmica.

Existen dos tipos de bases rítmicas, la primera en 6/8 y la segunda en un compás de 3/8.

Allegro*Gráfico 9***Allegro***Gráfico 10***1.3.2.4. Características generales.**

- El albazo tiene la vivacidad y elegancia en su ritmo.
- Es melancólico por efecto de la modalidad menor en la que se encuentra construido.
- Es necesario hacer mención también a su melodía sincopada
- Es un género musical regional de danza con texto.
- Tiene una métrica binaria compuesto (6/8), de movimiento moderado.

1.3.3. El Sanjuanito.**1.3.3.1. Origen histórico.**

El sanjuanito es un género musical binario simple (2/4), danza con texto, estructurado en tonalidad menor, de mucha aceptación, especialmente en la región andina y “aunque no hay datos concretos, algunos autores creen que el sanjuanito fue una danza ceremonial indígena y su origen estaría en la antigua celebración del Inti Raymi, evento que los españoles lo sustituyeron por la fiesta del 24 de junio, en homenaje a San Juan” (Moreno Andrade, 1996). El sanjuanito mestizo es un género festivo que a su vez tiene otros subgéneros. Un dato importante es que “La forma de marcar el sanjuanito mestizo imbabureño, el rasgueo de la guitarra es diferente del sanjuanito mestizo de Pichincha o Chimborazo” (Godoy, Historia de la música del Ecuador, 2012).

El sanjuanito, al igual que los otros géneros musicales mestizos, es el producto de un largo proceso de innovación, variación, invención, préstamo cultural, eliminación selectiva, aceptación social, fusión y síntesis de elementos musicales, sociales y culturales.

Tanto S. L. Moreno como algunos músicos en Otavalo, confirman que el diminutivo sanjuanito ha nacido del nombre sanjuán. En una conversación, en donde la palabra sanjuanitos se refiera claramente a los danzantes y los músicos, se ha dicho lo siguiente:

“Entonces, las denominaciones San Juan y sanjuán tienen la misma significación, es decir: un género, con lo cual es indicado tanto una pieza musical como una danza. En la literatura de hoy, y en la terminología de los músicos en Otavalo, no se encuentra más la palabra San Juan. Los términos más usados son sanjuanito y sanjuán. Ambos nombres muchas veces se intercambian mutuamente. Hay inclinación a usar la palabra sanjuán cuando se trata de la música en contexto ritual, fuera del contexto ritual se usa el término sanjuanito” (Moreno Andrade, 1996).

Con respecto a la cultura ecuatoriana Mario Godoy señala: “En el sanjuanito se traduce la psicología de nuestro pueblo, paradójicamente los ecuatorianos *“nos alegramos con música triste”*; bailamos alegremente con el sanjuanito *“Pobre corazón”* (Pobre corazón entristecido/ ya no puedo más soportar...)” (Godoy, Historia de la música del Ecuador, 2012).

Como referencial musical está el tema *Pobre corazón* de Guillermo Garzón; interpretado por Fresia Saavedra, o el tema *Corazón equivocado* interpretado por el grupo Ñanda mañachi.

1.3.3.2. Instrumentación general.

El sanjuanito es ejecutado con guitarras clásicas, rondador, pingullo y un tambor de piel da alpaca o de cabra para que lleve el ritmo. Aquí también se ha dado el mestizaje al incorporar la guitarra como instrumento clave para su ejecución.

1.3.3.3. Base rítmica.



Gráfico 11

1.3.3.4. Características generales.

- Es un género musical binario simple.
- De tiempo *allegro*, negra = 100.
- Es de la región andina.
- Es una danza con texto “la primera y la segunda frase están construidas - cada cual- por una media frase- es una reproducción igual de la que sirve de modelo; de modo que el tercero y cuarto compases no son más que una doble repetición del primero y segundo, lo mismo que el séptimo y octavo respecto del quinto y sexto” (Moreno, 19996).

1.3.4. La Tonada.

1.3.4.1. Origen histórico.

Su nombre tiene relación con la “tonada” española. En Ecuador, al igual que en otros países, hay indicios de que inicialmente el vocablo “tonada” sirvió como base para la clasificación del repertorio musical popular. La tonada es un género musical mestizo, de danza con texto, en tonalidad menor. Es una derivación del danzante (género musical); en la estructura rítmica básica, tienen igual métrica - compás binario compuesto (6/8). Desde el punto de vista melódico, la tonada ha configurado giros propios; su movimiento, es más rápido que la del danzante. La tonada ecuatoriana tiene cierta familiaridad con la zamacueca o cueca chilena (Godoy, Historia de la música del Ecuador, 2012). Según Luis Humberto Salgado, citado por Mullo, la tonada es “semejante al *yaraví* mestizo (escala melódica menor y cromática), pero con ritmo de compás binario” (Mullo Sandoval, 2009).

En la actualidad la tonada es un género musical mestizo de danza con texto, en tonalidad menor semejante al danzante en su métrica y compas binario compuesto que según Godoy; citado por Espinoza su *tempo* es aproximadamente: negra con punto=75 (Espinoza, 2016).

1.3.4.2. Instrumentación general.

La tonada se interpretaba con pingullos y un bombo, actualmente la guitarra es parte de la instrumentación.

1.3.4.3. Base rítmica.



Gráfico 12



Gráfico 13

1.3.4.4. Características generales.

- De compás compuesto en 6/8
- De *tempo allegro*.
- La temática es muy amplia, trata temas “idílicos, picarescos, lastimeros” (Godoy, Breve historia de la música del Ecuador, 2007).
- En la provincia de Chimborazo, entre los indios y mestizos, la tonada tiene gran acogida.
- “Es un ritmo de danzante en 6/8 trocaico que en lugar de ser percutido por el tambor o el bombo se lo rasguea en la guitarra” (Mullo Sandoval, 2007).
- Para Enrique Sánchez citado por (Mullo, 2009), la tonada tiene mayor presencia armónico-melódica indígena.



Capítulo II. Análisis de las obras realizadas.

2.1. Protocolo de análisis

Para Jan LaRue el análisis musical debe realizarse cuidadosamente, para ello se deben seguir tres pasos, antecedentes, observación y evaluación:

I. Antecedentes (el entorno histórico)

Marco de referencia

II. Observación.

Las tres dimensiones del análisis

- Grandes dimensiones (Grupos de obra, Obra y Movimiento)
- Dimensiones medias (Parte, Sección, Párrafo y Período)
- Pequeñas dimensiones (Frases, Semifrases y Motivos).

Los cuatro elementos contributivos: sonido, melodía, armonía y ritmo (SAMcR)

El quinto elemento; crecimiento, Es el resultado de los cuatro elementos anteriores y, además, el que combina y mezcla. Presenta dos facetas, como contribución y como resultado.

1) Fuentes de movimiento

a) Estados generales de cambio: estabilidad, actividad local, movimiento direccional.

b) Tipos específicos de cambio: estructural y ornamental (secundario)

2) Fuentes generadoras de forma:

a) Articulación.

b) Las cuatro opciones de continuación.

- Recurrencia: repetición, retorno después del cambio.



- Desarrollo (interrelación): variación, mutación.
- Respuesta (Interdependencia)

S (sonido): forte frente a piano, tutti frente a solo. Etc

A (armonía): tónica frente a dominante, mayor frente a menor, etc.

M (melodía)

c (crecimiento): ascenso frente a descenso, grados conjuntos, frente a grados disjuntos o saltos, etc.

R (ritmo): estabilidad frente a actividad o dirección, proporción entre módulos (4 compases contestados por cuatro), etc.

- Contraste
- c) Grados de control: conexión, correlación, superrelación.
- d) Formas convencionales.

Aspectos básicos en el análisis de estado: tipología, movimiento, forma.

III. Evaluación:

Logro de crecimiento (movimiento, forma, control)

Equilibrio entre unidad y variedad

Originalidad y riqueza de imaginación

Consideraciones externas: innovación, popularidad, oportunidad (LaRue, 1989)

2.2. Características compositivas generales y estilísticas de las obras:

Las obras están en tonalidades menores. Estructuralmente, todas las obras tienen una introducción, un solo de guitarra eléctrica, están construidas para la voz del tenor como voz principal y en dos de ellas (*Perderlo todo*) va a dúo con una soprano y (*Peregrinaje*) existe la voz de bajo que hace una contra melodía.

En cuanto a las letras, la temática de los cuatro temas es una plegaria escrita a manera de verso con rima.

El proceso compositivo fue bastante ordenado alrededor de los elementos formales. En el tema *Elixir*, en un inicio se usó la secuencia de acordes del *yaraví* ecuatoriano y en base a esto se realizó una melodía para la voz, posteriormente se realizó los arreglos de los demás instrumentos y luego se realizó la fusión con la cumbia. En el tema *Más que vencedor*, fue el *leitmotiv* que tiene la guitarra acústica en un inicio la base para la secuencia de acordes y la línea melódica, posteriormente se realizó la instrumentación y la fusión de los géneros. En el tema *Perderlo todo* fue la base rítmica de la tonada marcada por el piano la base para la composición para luego agregar la letra del tema y los arreglos instrumentales y por último la fusión. En el tema *Peregrinaje* fue la base rítmica del reggae lo primero para posteriormente crear la melodía, a esto luego se realizó la fusión con el sanjuanito.

2.3. Análisis de la obra *Elixir* (yaraví-cumbia).

2.3.1. Análisis de la textura de la obra.

El tema *Elixir* es una obra de textura melódica con acompañamiento, lleva un tema popular con el que se busca transmitir un mensaje, la melodía principal está fusionada con la letra constituyendo la temática de la obra.

2.3.2. Análisis estructural- armónico.

- Tonalidad: Am
- Tipo de compás: 6/8 y compás partido
- Tipo de inicio: Tético
- Tipo de final: en tiempo fuerte.
- Escala: Am armónica.

La obra tiene la siguiente estructura:

Introducción – A – B – C – A' – B' – D – E – Coda.

Introducción, compases 1-12 (12 compases), compas en 6/8, negra = 80.

- Frase 1, **Am / Am** (2 compases con repetición).
- Frase 2, **Dm / Am / E / Am** (4 compases).
- Frase 3, **Dm / Am / E / Am** (4 compases).
- Frase 4, **Am / Am/** (2 compases con repetición).

La introducción consta de dos períodos de 2 frases cada uno. En la primera frase el piano y la guitarra acústica marcan los acordes del *yaraví* mientras, el bajo tiene la línea melódica, esta frase tiene repetición. En la segunda frase la guitarra acústica tiene la línea melódica y el piano realiza el acompañamiento, esto cambia en la tercera frase donde, el piano tiene la línea melódica y la guitarra acústica acompaña (ver gráfico 14). El bajo continúa con la idea musical característica del *yaraví*. La sección culmina con dos compases de repetición que buscan darle el color y ritmo del *yaraví*.



Ac. Gtr. *f* *subito p* *legato*

E. Gtr.

Pno. *legato mp* *subito p* *marcato*

E.B. *subito p*

The musical score is for a piece featuring four instruments: Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Electric Guitar (E. Gtr.), Piano (Pno.), and Electric Bass (E.B.). The Acoustic Guitar part begins with a triplet of eighth notes, marked *f*, followed by a rest, then a triplet of eighth notes marked *subito p*, and finally a triplet of eighth notes marked *legato*. The Electric Guitar part is silent. The Piano part features a triplet of eighth notes marked *legato mp*, followed by a rest, then a triplet of eighth notes marked *subito p*, and finally a triplet of eighth notes marked *marcato*. The Electric Bass part features a triplet of eighth notes marked *subito p*.

Gráfico 14



Gráfico 15

A, -Verso 1 y 2-, compases 13-20 (8 compases).

- Frase 1, **Am / E / E / Am** (4 compases).
- Frase 2, **Am / E / E / Am** (4 compases).

En la sección A -verso- hay un período con dos frases, cada frase con su motivo (dos compases) y la respuesta a dicho motivo (dos compases). La línea melódica se encuentra en la voz del tenor.

B, -Coro-, compases 21-27 (8 compases).

- Frase 1, **Dm / Am / E / Am** (4 compases).
- Frase 2, **Dm / Am / E / Am** (4 compases)

La sección B, compuesta por un período de dos frases tiene la línea melódica en la voz del tenor y una contra - melodía en la guitarra eléctrica. Aquí culmina el *yaraví*.



Gráfico 16

C, compases 28-49 (26 compases).

- Frase 1, **Am / Am / Am / Am / Am-G-F /E-D** (6 compases).
- Frase 2, **Am / Am / E / E** (4 compases).
- Frase 3, **E / E / Am / Am** (4 compases).
- Frase 4, **Am / Am / E / E** (4 compases).
- Frase 5, **E / E / Am / Am** (4 compases).

La sección C tiene un cambio de compás (6/8 a compas partido) y cambio de *tempo* (negra = 80 a blanca = 100). La sección empieza con el piano ejecutando la idea musical del *yaraví*, que hasta entonces la llevaba el bajo eléctrico. Hay acordes acentuados por parte de la guitarra eléctrica y acústica, mientras el bajo lleva una línea melódica como preámbulo para la cumbia, todo se desarrolla en la primera frase musical. El siguiente período musical tiene dos frases en los que la

guitarra acústica lleva el motivo y la guitarra eléctrica tiene la respuesta al motivo. En el siguiente período la guitarra eléctrica desarrolla la línea melódica y la guitarra acústica y piano acompañan.

A', -Verso 3 y 4-, compases 50-65 (16 compases).

- Frase 1, **Am / Am / E / E** (4 compases).
- Frase 2, **E / E / Am / Am** (4 compases).
- Frase 3, **Am / Am / E / E** (4 compases).
- Frase 4, **E / E / Am / Am** (4 compases).

La sección A' tiene dos períodos -versos-, cada período compuesto de dos frases, y cada frase tiene su motivo musical dicho motivo está en la voz del tenor y la respuesta de este motivo lo tiene el piano y la guitarra eléctrica.

B', -Coro-, compases 66-79 (16 compases).

- Frase 1, **Dm / Dm / Am / Am** (4 compases).
- Frase 2, **E / E / Am / Am** (4 compases).
- Frase 3, **Dm / Dm / Am / Am** (4 compases).
- Frase 4, **E / E / Am / Am** (4 compases).

La sección B' - coro- retoma la melodía y los acordes de B, pero en el formato de la cumbia. De la misma manera tiene dos períodos musicales y cada período con una frase como pregunta y la siguiente frase como respuesta a esta pregunta.

D, -Instrumental-, compases 80-92 (12 compases).

- Frase 1, **Am / Am / Am / E-Am** (4 compases).
- Frase 2, **Am / Am / Am / E-Am** (4 compases).
- Frase 3, **Am / Am / Am / E-Am** (4 compases).

La sección D tiene tres frases, con un motivo y respuesta cada frase, sin embargo, el motivo de la frase se desarrolla en tres compases y la respuesta en un compás.

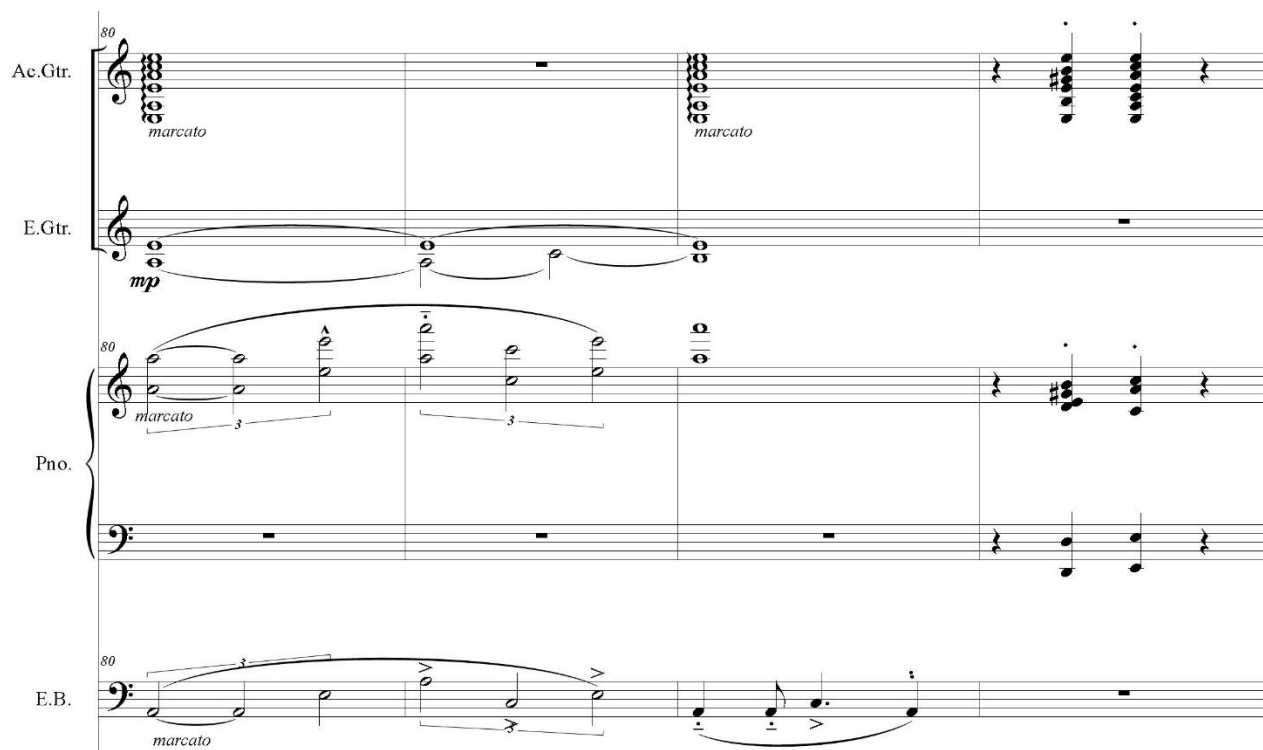


Gráfico 17

E, -Solo de guitarra eléctrica- compases 92-100 (8 compases con repetición).

- Frase 1, **Am / Am / E / E** (4 compases).
- Frase 2, **E / E / Am / Am** (4 compases).

La sección E tiene un período compuesto de dos frases musicales, sin embargo, toda la sección tiene repetición.

Coda, compases 101- 105 (5 compases).

- Frase 1, **Am / E / Am / E / Am** (5 compases).

La Coda consta una frase compuesta con motivos de un compás (en compás partido) y la respuesta a este motivo (en 6/8), culminando en la tonalidad de Am.

En la Introducción los dos primeros compases están con repetición, a fin de darle más notoriedad al *yaraví*, posteriormente la guitarra acústica ejecuta la melodía del coro (estribillo) mientras el piano realiza un colchón armónico, y luego se invierten los roles, siendo el piano el instrumento que lleva la melodía y la guitarra el colchón armónico, culminando la sección de la Introducción nuevamente con una repetición, similar a la de los dos primeros compases. Ya en esta parte tenemos la frase musical principal del tema, que consta de dos semifrases; pregunta (compás 3 y 4) y respuesta (compás 5 y 6).

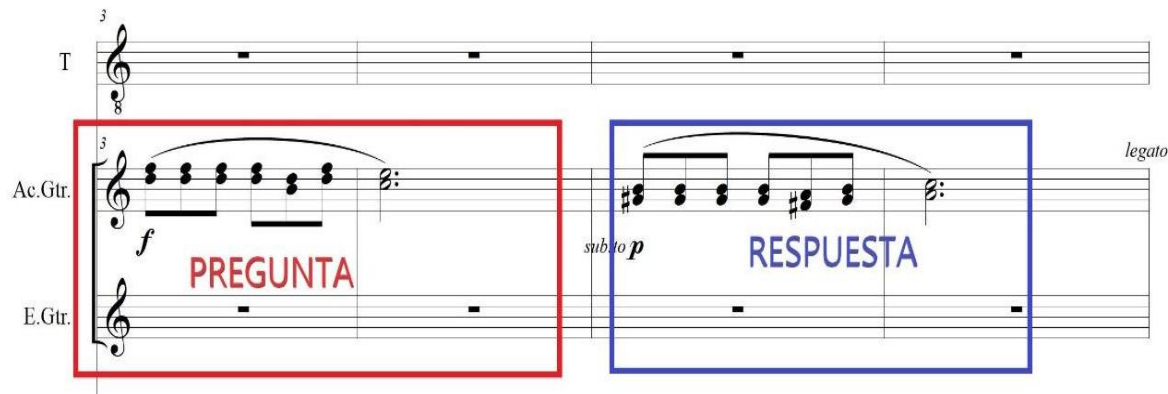


Gráfico 18

La idea de pregunta y respuesta se repiten tanto en el verso como en el coro de la obra tanto en el *yaraví* como en la cumbia (ver gráfico 17).

Tenor

Elixir

PREGUNTA ☐RESPUESTA ☐

Adagio espressivo-Allegro

INTRO $\text{♩} = 80$

VERSO

mf *mesto*

Soy tus la - bios tu voz, que a - le gra el co - ra - zón.

VERSO 2

soy tu fra - gan - cia en el iar - din, flor que a - nhe - la vi - vir.

CORO

espress.

E - res vi - da y si - len - cio, a - bri - go en la tem - pes - tad,

INTRO-CUMBIA $\text{♩} = 100$

e - res gra - cia y con - sue - lo sin fin, e - li - xir de mi e - xis tir.

Gráfico 19

En la coda se realizó la misma idea de motivo y respuesta a diferencia que la pregunta está en compás partido y la respuesta en 6/8.

CODA



Gráfico 20

2.3.3. Análisis estilístico.

La composición es un *yaraví* que se apega más al estilo de tema *Puñales* del dúo Benítez y Valencia. Para ello se tomó el formato del rasgueo de la guitarra y la idea rítmico-melódica del bajo, la cual se mantiene en el tema como la sonoridad característica del *yaraví*. El *tempo* de la obra es lento, pero más rápido en comparación con el tema referido. En la obra se mantiene el estilo de una parte lenta y al final rápida, como es característico del *yaraví* mestizo, sin embargo, en esta composición no pasa del *yaraví* al albazo, sino del *yaraví* a la cumbia. Es bastante notorio en las dos partes de la obra, como se acota en el análisis estructural la parte 1 (*yaraví*) y 2 (cumbia).

En la melodía de la voz, el periodo musical está en una escala pentatónica tanto en el *yaraví* como en la cumbia, para que exista de esta manera una conexión entre los dos géneros

VERSO

13 *mf*
8 *meslo*
Soy tus la - bios tu voz, que a - le gra el co - ra - zón.

VERSO 2

17
8
soy tu fra - gan - cia en el jar - din, flor que a - nhe - la vi - vir.

Gráfico 21

VERSO 3

30 *f*
8 *spiritoso*
Cuan - do es - cu - cho tu voz, se a - le - gra mi co - ra - zón,

VERSO 4

58
8
a - que - lla flor que em pe - za - ba a mo - rir,

62
8
a - gua de vi - da lle - gó a su ra - íz.

Gráfico 22

CORÓ

21 *espress.*
8
E - res vi - da y si - len - cio, a - bri - go en la tem - pes - tad,

INTRO-CUMBIA $\text{♩} = 100$

25
8
e - res gra - cia y con - sue - lo sin fin, e - li - xir de mi e - xis - tir.

Gráfico 23

2 Elixir

CORO

66 *f* E - res vi - da y si - len - cio, _____

70 a - bri - go en la tem - pes - tad,

74 e - res gra - cia y son - sue - lo, _____

INSTRUMENTAL

78 e li - xir de mi e - xis tir.

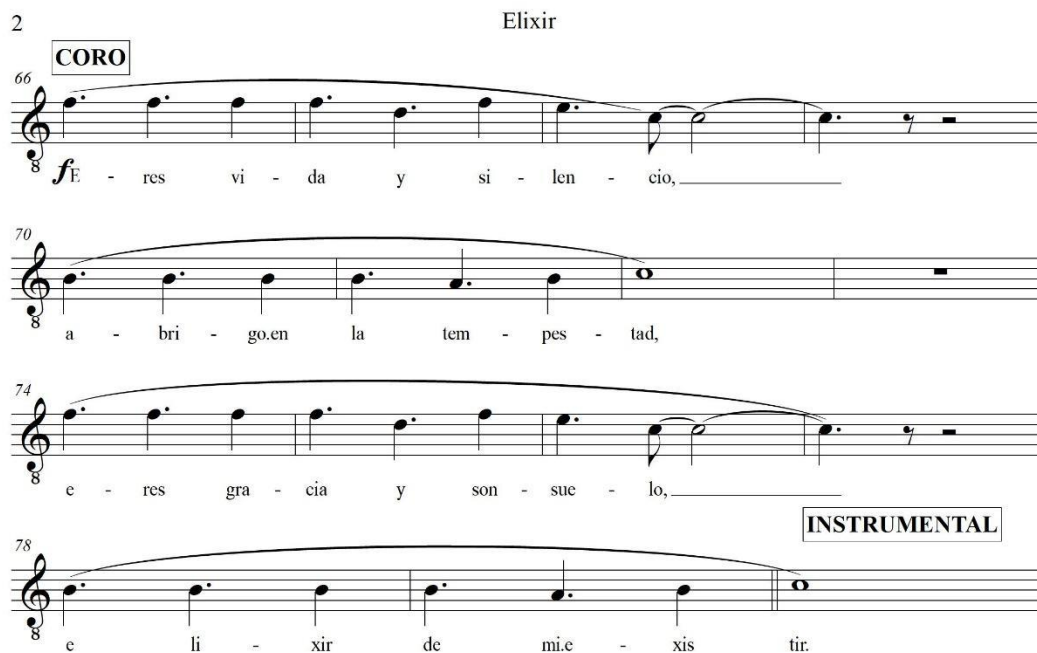


Gráfico 24

En la guitarra acústica se buscó la manera de mantener el rasgueo del *yaraví* colocando unos matices de *-marcato-* y *-marcato y pesante-*, a fin de que dar el estilo sonoro del *yaraví*.

Ac.Gtr.

85

Am

E Am Am

marcato

marcato y pesante



Gráfico 25

Además, se buscó la manera de aproximarse al sonido del requinto, para ello fue necesario el uso de trinos

VERSO
13 Am E
cresc. *espress.*

VERSO 2
17 Am E
mf *cresc.*

Gráfico 26

La obra fue escrita para bajo eléctrico, más se muestra como tentativa la opción del contrabajo. El bajo es quien tiene frases melódico-rítmicas tanto para el *yaraví*, como es en el caso de los dos primeros compases de la obra.

INTRO

The musical notation for the Intro of 'The Sound of Silence' is written on a single staff in bass clef with a 6/8 time signature. It begins with a repeat sign. The first measure contains a half note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The second measure contains a half note C3, a quarter note D3, and a quarter note E3. The third measure contains a half note F3, a quarter note G3, and a quarter note A3. The fourth measure contains a half note B2, a quarter note C3, and a quarter note D3. The fifth measure contains a half note E3, a quarter note F3, and a quarter note G3. The sixth measure contains a half note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The seventh measure contains a half note D4, a quarter note E4, and a quarter note F4. The eighth measure contains a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The ninth measure contains a half note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The tenth measure contains a half note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The eleventh measure contains a half note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The twelfth measure contains a half note E6, a quarter note F6, and a quarter note G6. The thirteenth measure contains a half note A6, a quarter note B6, and a quarter note C7. The fourteenth measure contains a half note D7, a quarter note E7, and a quarter note F7. The fifteenth measure contains a half note G7, a quarter note A7, and a quarter note B7. The sixteenth measure contains a half note C8, a quarter note D8, and a quarter note E8. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings like *f* and *mf*.

Gráfico 27

Y siendo esta frase melódico-rítmica la que se repite en los demás instrumentos para conseguir la fusión a la obra, como en la guitarra eléctrica; y más adelante en el piano en conjunto con el bajo.:

INTRO-CUMBIA $\text{♩} = 100$

28

T

8

Am

Ac. Gtr.

28

E. Gtr.

3

Am

Am

Gráfico 28

80

Pno.

marcato

3

80

E.B.

marcato

3

80

E7/D

Am/C

Gráfico 29

En la parte 2 (la cumbia), sigue siendo el bajo el que lleva la frase melódico-rítmica del género



The musical score is for a piece titled "Elixir". It features six staves: T (Tenor), Ac. Gtr. (Acoustic Guitar), E. Gtr. (Electric Guitar), Pno. (Piano), E.B. (Electric Bass), and D. S. (Drum Set). The score is divided into two main sections: "Elixir" and "CODA". The "Elixir" section is marked with a "1." and the "CODA" section with a "2.". The E.B. staff is highlighted with a red box, indicating its melodic and rhythmic role. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "Am" and "A".

Gráfico 30

La incorporación de la batería como instrumento de percusión es el valor agregado ya que tanto en el *yaraví* como en la cumbia la batería no es un instrumento esencial, para ello se tomó en cuenta la escritura rítmica específica de la percusión con intensidades en *piano*, para que, al

ser bastante notorio, su sonido no sobresalga, como en el caso del rock o de algunos géneros *pop*, y así mantener el acompañamiento con redobles en el caso de la cumbia.



INTRO

7

mp

11

mf

VERSO

13

f

VERSO 2

17

mf

CORO

21

INTRO-CUMBIA $\text{♩} = 100$

28

mf

32

Gráfico 31

En cuanto a la escritura, se vio pertinente el escribir el ritmo, y posteriormente colocar la simbología de repetición del ritmo, esto para facilitar la lectura musical del baterista (esto en todas las obras).



Gráfico 32

En la guitarra eléctrica se encuentra las partes de contra melodía, como es el caso del compás 7 al 10, donde la melodía está en el piano, y la guitarra eléctrica hace una contra melodía



Musical score for measures 7-10, featuring Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Electric Guitar (E.Gtr.), and Piano (Pno.). The score is written for three staves. The Acoustic Guitar part is in the treble clef and features a melody of eighth notes. The Electric Guitar part is in the treble clef and features a melody of eighth notes, with a red box highlighting measures 7-10. The Piano part is in the grand staff (treble and bass clefs) and features a melody of eighth notes. The Electric Guitar part is marked with a red box and a red line, indicating a contra melody. The Piano part is marked with a red box and a red line, indicating a contra melody. The Electric Guitar part is marked with a red box and a red line, indicating a contra melody.

Gráfico 33

En la interpretación de la obra elixir, se ha colocado matices para la voz, como se muestra a continuación:



13 *mf*
8 *meslo*
Soy tus la - bios tu voz, que a - le gra el co - ra - zón.

17
8 *espress.*
Soy tu fra - gan - cia en el jar - din, flor que a - nhe - la vi - vir.

21
8 *espress.*
E - res vi - da y si - len - cio, a - bri - go en la tem - pes - tad.

Gráfico 34

2.3.4. Análisis de la letra del tema Elixir.

Soy tus labios tu voz,

que alegra el corazón.

Soy tu fragancia en el jardín,

flor que anhela vivir

Eres vida y silencio,

abrigo en la tempestad.

Eres gracia y consuelo sin fin

elixir de mi existir.

Cuando escucho tu voz,

se alegra el corazón.

Aquella flor que empezaba a morir,

agua de vida llegó a su raíz



Eres vida y silencio,
abrigo en la tempestad.
Eres gracia y consuelo sin fin,
elixir de mi existir.

El tema tiene cuatro estrofas (conjunto de versos) con rima, la segunda y cuarta estrofa hacen de estribillo en el tema, por lo cual se repite, cada estrofa se construye de cuatro versos. La métrica de los versos es la siguiente:

Soy tus labios tu voz, (6 sílabas).
que alegra el corazón. (6 sílabas).
Soy tu fragancia en el jardín, (8 sílabas).
flor que anhela vivir (6 sílabas).

Eres vida y silencio, (7 sílabas).
abrigo en la tempestad. (7 sílabas).
Eres gracia y consuelo sin fin (9 sílabas).
elixir de mi existir. (7 sílabas).

Cuando escucho tu voz, (6 sílabas).
se alegra el corazón. (6 sílabas).
Aquella flor que empezaba a morir, (10 sílabas).
agua de vida llegó a su raíz. (10 sílabas).

Eres vida y silencio, (7 sílabas).

abrigo en la tempestad. (7 sílabas).

Eres gracia y consuelo sin fin (9 sílabas).

elixir de mi existir. (7 sílabas).

La letra es una plegaria. El primer y segundo verso -la parte del *yaraví*- reflejan la nostalgia de dudar de la identidad tanto de Dios como de la persona, estos dos versos se desarrollan en el estilo del *yaraví*, cabe recalcar que una de las características del *yaraví* es la nostalgia y tristeza en su temática. La primera estrofa es un recordatorio de quién es el escritor (quien suscribe este trabajo) para Dios. La segunda estrofa es un recordatorio de quien es Dios para el autor.

En la tercera estrofa la temática cambia drásticamente, de una nostalgia a una alegría - *cuando escucho tu voz, se alegra el corazón*- justamente en la sección de la cumbia, una letra alegre con un género que esailable.

En la cuarta estrofa retoma las líneas de la estrofa dos (nostálgico). La cumbia se caracteriza justamente por tener letras melancólicas y hacerlasailables, este es el caso de las cumbias *El reo ausente* del artista Pastor López, *Mentiroso* del grupo Hierva Buena o la famosa *La Rebelión* de Joe Arroyo.

2.4. Análisis de la obra *Más que vencedor* (rock-albazo).

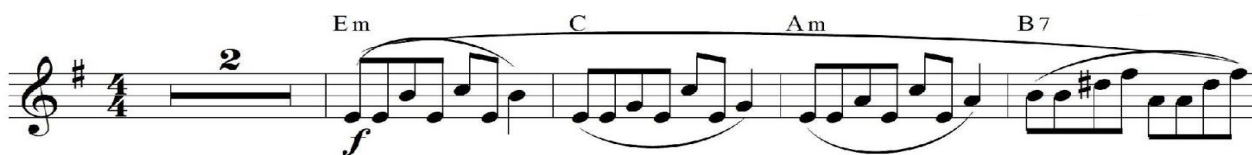
2.4.1. Análisis de la textura de la obra.

El tema *Más que vencedor* es una obra de textura melódica con acompañamiento, lleva un tema popular con el que se busca transmitir un mensaje, la melodía principal está fusionada con la letra constituyendo la temática de la obra.

2.4.2. Análisis estructural armónico.

- Tonalidad: Em.

- Tipo de compás: 4/4 y 6/8.
- Tipo de inicio: Tético.
- Tipo de final: en tiempo fuerte.



- Escala: Em armónica y G.

Gráfico 35

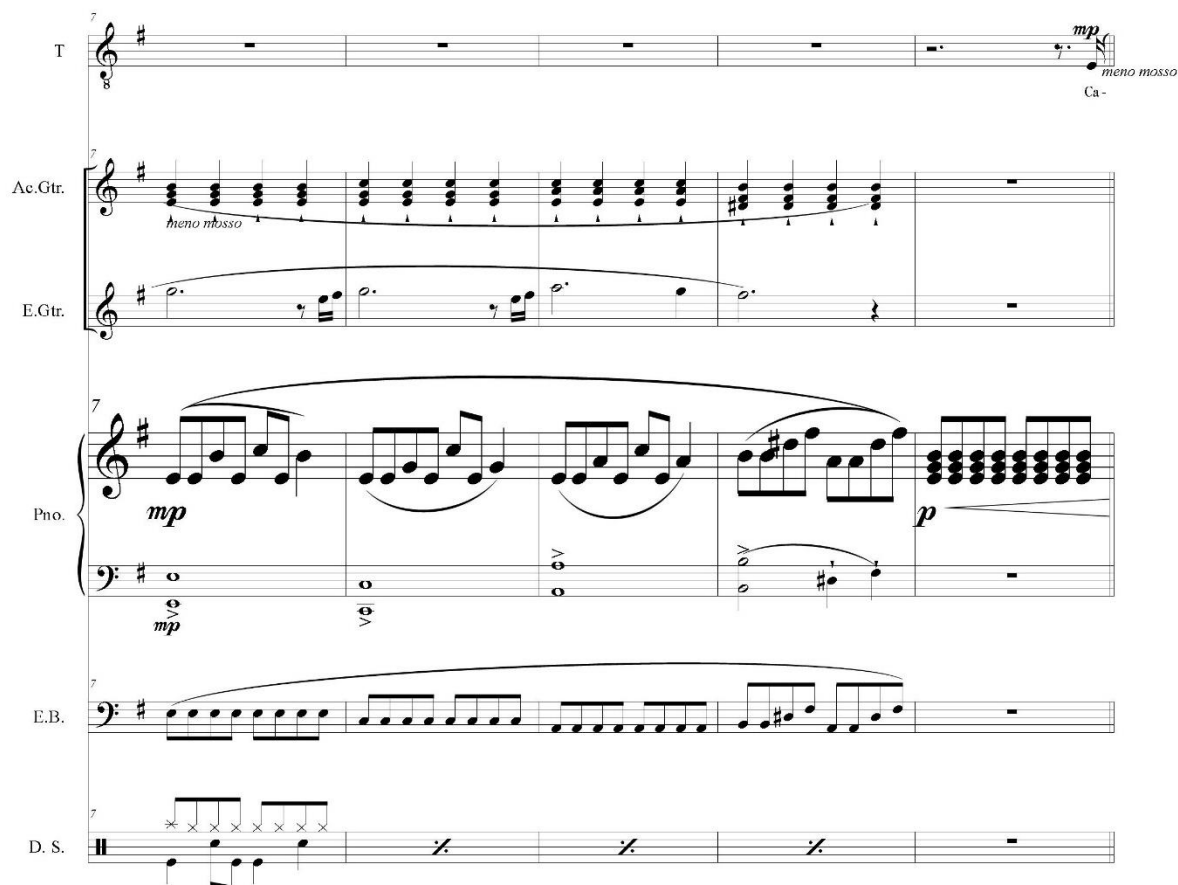
La obra tiene la siguiente estructura:

Introducción – A – A' – B – C – D – D' – B – E – F – F' – Coda.

Introducción: Compases 1-11 (11 compases).

- Frase 1, **Em / C / Am / B7** (6 compases).
- Frase 2, **Em / C / Am / B7 / Em** (5 compases).

La introducción tiene un período con dos frases y cada frase con un motivo, en los dos primeros compases la batería (instrumento musical percutivo) marca el ritmo y el *tempo* de la obra, en el compás tres, la guitarra acústica inicia el *leitmotiv* del tema formado por seis corcheas (pregunta) y una negra (respuesta) (ver gráfico 34), el cual aparece en distintas secciones del tema en distintos instrumentos. Esto se repite rítmicamente en los siguientes dos compases, siendo el cuarto compás diferente, a manera de cierre del motivo, las cuales se repetirán a lo largo de la obra en distintos instrumentos (ver gráfico 35). Esta sección culmina con el piano marcando los acordes en corcheas, esto, para romper la cuadratura de la obra (ver gráfico 36).



The musical score for 'MAS QUE VENCEDOR' features six staves. The Tenor (T) staff shows a melodic line starting at measure 7, marked 'mp' and 'meno mosso'. The Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) and Electric Guitar (E.Gtr.) provide harmonic support. The Piano (Pno.) part includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, marked 'mp' and 'p'. The Electric Bass (E.B.) and Double Bass (D.S.) staves show a rhythmic accompaniment.

Gráfico 36

A, -Verso 1 y 2-, compases 12-19 (8 compases).

- Frase 1, **Em / C / Am / B7** (4 compases).
- Frase 2, **Em / C / Am / B7** (4 compases).

En la sección A existe un período con dos frases y cada frase con un motivo y la respuesta al motivo, el primer motivo tiene dos compases, la respuesta de dicho motivo son los siguientes dos compases. La línea melódica se encuentra en la voz del tenor, el piano realiza el acompañamiento. La segunda frase tiene la misma estructura. el tenor continúa con la línea melódica mientras todos los instrumentos realizan el acompañamiento.

A', -Verso 3 y 4-, compases 20-28 (9 compases).

- Frase 1, **Em / C / Am / B7** (4 compases).
- Frase 2, **Em / C / Am / B7 / B7** (5 compases).

La sección A' consta de un período de dos frases, cada frase con un motivo de dos compases con su respuesta, igualmente de dos compases, culmina con un compás de alargue a fin de darle variedad a la obra. La línea melódica del tenor tiene un salto de 4ta justa en esta sección.

B, -Coro-: compases 29-36 (8 compases).

- Frase 1, **Em / C / Am / B7** (4 compases).
- Frase 2, **Em / C / Am / B7** (4 compases).

La sección B tiene un período de dos frases, de cuatro compases cada frase, al igual que la sección A, cada frase tiene un motivo musical de dos compases y la respuesta de dos compases. La guitarra eléctrica realiza un colchón armónico a la voz del tenor. El *leitmotiv* reaparece en la segunda frase de este período en el bajo eléctrico y el piano (ver gráfico 37). A la melodía (tenor y guitarra acústica), le responde la guitarra eléctrica.



Gráfico 37

C, -Solo de guitarra eléctrica-, compases 37- 46 (10 compases).

- Frase 1, **Em / C / Am / B7** (4 compases).
- Frase 2, **Em / C / Am / B7 / Am-C / B7** (6 compases).

La sección C consta de un período que tiene dos frases, la guitarra eléctrica improvisa mientras los demás instrumentos acompañan. La sección culmina con acordes en blancas para dar descanso a la obra (ver gráfico 38).



Gráfico 38

D -Verso 5-, compases 47-54 (8 compases).

- Frase 1, **Em** / **Em** / **C** / **C** (4 compases).
- Frase 2, **Am** / **Am** / **B7** / **B7** (4 compases).

La sección D continúa con la secuencia de acordes, pero, estos se desarrollan en dos compases cada acorde, consta de un período de dos frases, cada frase con un motivo de dos compases y la respuesta de dos compases. La melodía del tenor es agógica en esta sección (ver gráfico 39), la guitarra acústica lleva el acompañamiento mientras el piano, bajo eléctrico y batería realizan pequeñas respuestas a manera de contrapunto.

2

MAS QUE VENCEDOR



The musical score is written for a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three systems of music, each with a time signature of 8/8.

- System 1 (Measures 46-49):** Starts with a dynamic marking of *p* (piano) and an *espress.* (espressivo) marking. The lyrics are "Mi - ra - mé, que me es toy mu - rien - do sin ti,". A box labeled 'D' is placed above the first measure.
- System 2 (Measures 50-53):** Continues the melody. The lyrics are "mi - ra - mé, que des - fa - lles - co sin ti.". A triplet of eighth notes is marked with a '3'.
- System 3 (Measures 54-57):** Starts with a dynamic marking of *f* (forte) and an *agitato* marking. The lyrics are "Mi - ra - mé, tu vos des fa - lle - ce a - qui, mi - ra - mé, que a - nhe lo son - re ir.". A box labeled 'D'' is placed above the first measure. A triplet of eighth notes is marked with a '3'.

Gráfico 39

D' -verso 6-: compases 55-62 (8compases).

- Frase 1, **Em / Em / C / C** (4 compases).
- Frase 2, **Am / Am / B7 / B7** (4 compases).

La sección D' es similar a la sección D, la línea melódica del tenor tiene un salto de 4ta justa, la dinámica cambia de una intensidad suave a *mezzoforte*.

B', -Coro-: compases 63-71 (9 compases).

- Frase 1, **Em / C / Am / B7** (4 compases).
- Frase 2, **Em / C / Am / B7 / B7**(5 compases).

La sección B' -Coro-, tiene la intención de retomar el coro, con un cambio rítmico en la segunda frase musical con el uso de tresillos, que es un preámbulo al albazo, la respuesta a este motivo se encuentra en 6/8 (ver gráfico 40).

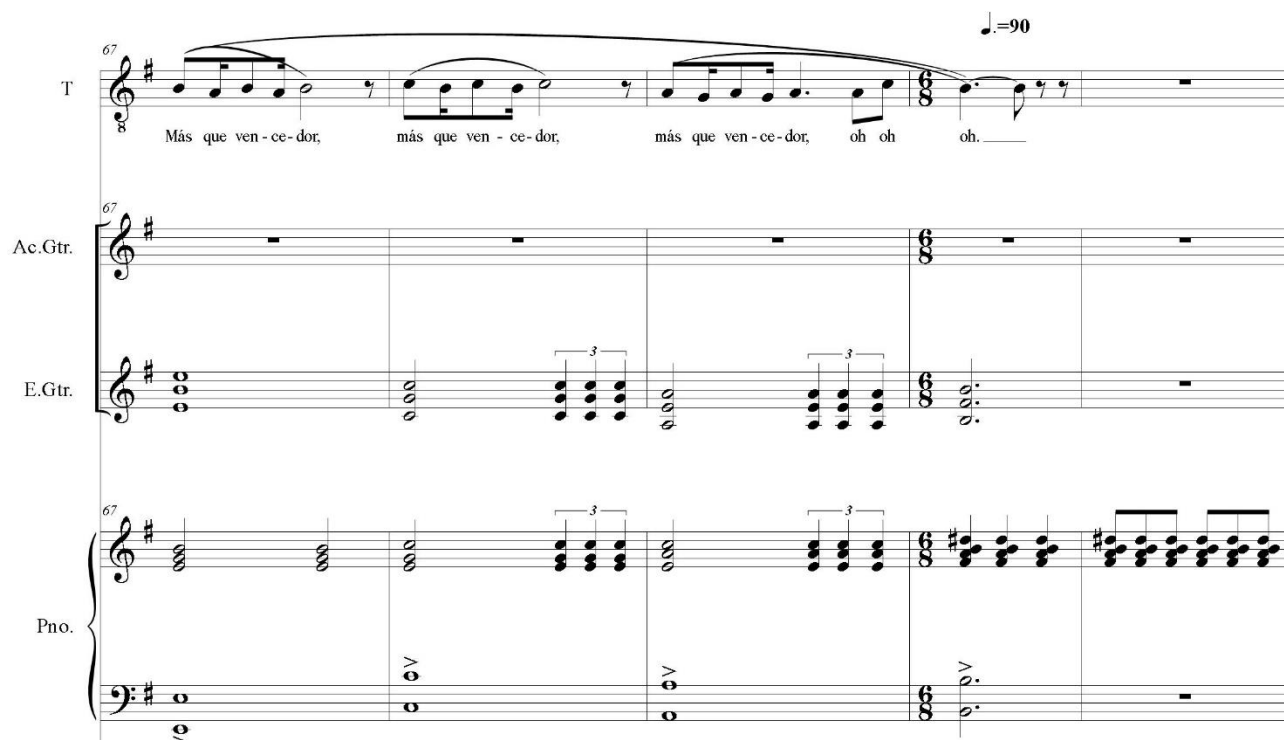
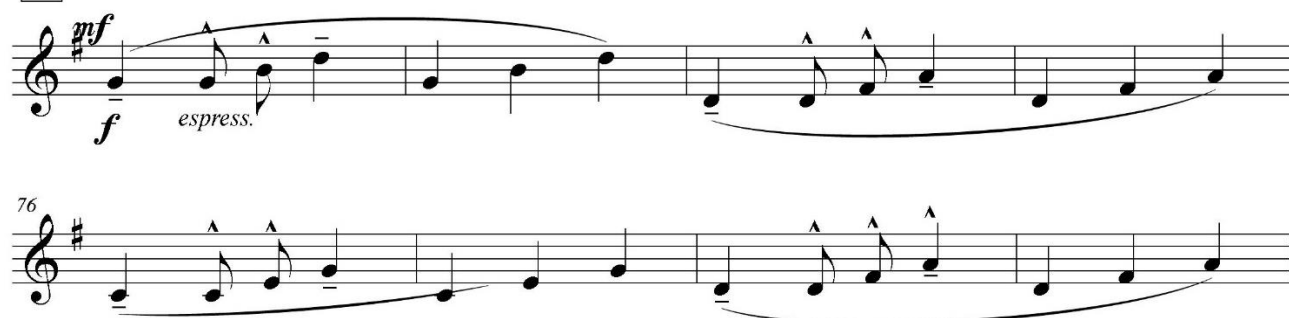


Gráfico 40

E, compases 72-79 (8 compases), negra = 90.

- Frase 1 **G / G / D / D** (4 compases).
- Frase 2 **C / C / D / D** (4 compases).

La sección E modula al modo mayor (G) y cambia el tipo de compás, de 4/4 (rock), a 6/8 (albazo). Tiene un período con dos frases de cuatro compases cada una. Esta melodía que se halla en la guitarra eléctrica lleva la base rítmica del albazo como preámbulo para la siguiente sección (ver gráfico 41).

E*Gráfico 41*

F, -Verso 7-, compases 80-95 (16 compases).

- Frase 1, **G / G / D / D** (4 compases).
- Frase 2, **C / C / D / D** (4compases).
- Frase 3, **G / G / D / D** (4 compases).
- Frase 4, **C / C / D / D** (4compases).

La sección F -verso 7-, mantiene el ritmo del albazo, tiene dos períodos, de dos frases cada uno, cada frase se desarrolla en cuatro compases. La segunda y cuarta frase culminan con una nota de descanso en la voz que tiene la melodía en una escala pentatónica de Em.

F', compases 96-110 (15 compases).

- Frase 1, **G / G / D / D** (4 compases).
- Frase 2, **C / C / D / D** (4compases).
- Frase 3, **G / G / D / D** (4 compases).
- Frase 4, **C / C / D / D** (4compases).

En la sección F', la melodía (tenor) tiene una variación de intervalo en la segunda y cuarta frase. Consta de dos períodos, de dos frases cada uno de 4 compases. La sección culmina con notas de descanso (dos blancas) y con la melodía del tenor retomando la idea del coro.

Coda, compases 111-125: (15 compases).

- Frase 1, **Em / C / Am / B7** (4 compases).
- Frase 2: **Em / C / Am / B7** (4 compases).
- Frase 3: **Em / C / Am / B7 / B7 / / Em** (7 compases).

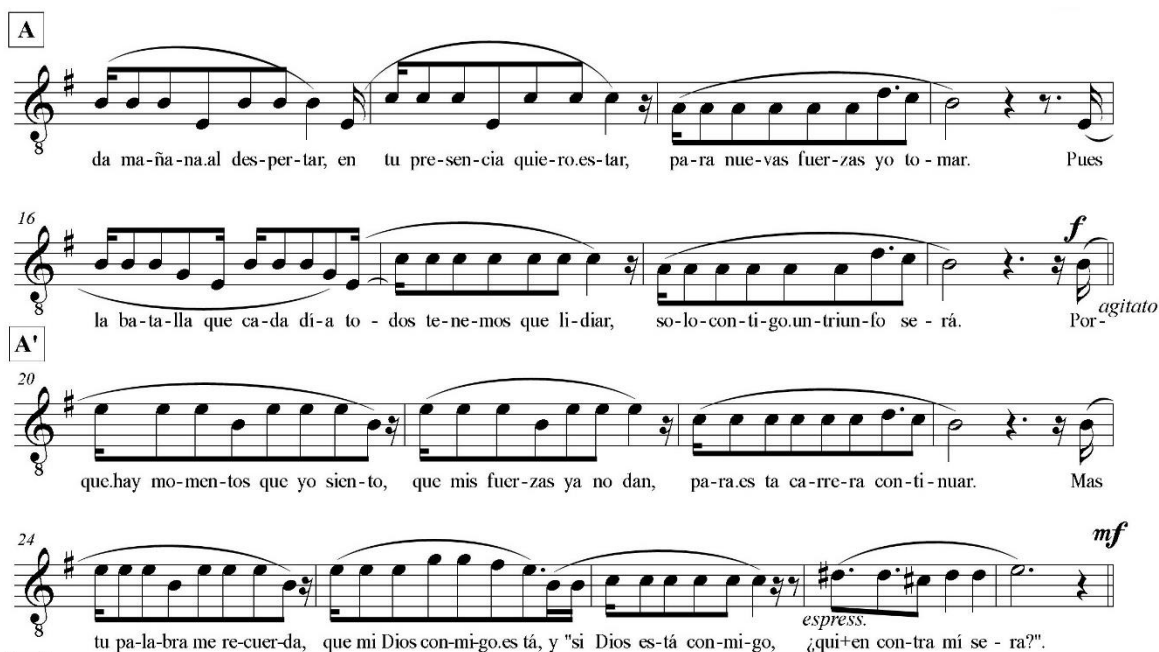
La obra termina con una Coda que retoma la idea de la introducción con un cambio de *tempo*, consta de 2 frases musicales de 4 compases y una tercera frase musical de 7 compases, el *leitmotiv* reaparece en la melodía de la guitarra eléctrica y bajo en la primera frase y luego en el piano y bajo en la tercera y cuarta frase, mientras la guitarra eléctrica realiza un contra punto. La guitarra acústica en conjunto con la batería lleva el ritmo del rock.

2.4.3. Análisis estilístico.

El tema es una fusión de rock alternativo y albazo. Como referencia se tomó temas como *Here without you* de la banda 3 Doors Down, el tema *The Reason* de la banda Hoosbastank o el tema *Your Love is A Song* de la banda Switchfoot o temas en español como *Vives tú vivo yo* de Alex Campos, Puerto Seguro con el tema *Bartimeo*, o la banda mexicana Gamaliel y muertos una vez, con el tema *Nunca más en soledad*. Se caracterizan por tener un *tempo* lento y la guitarra acústica bastante notorio. En la parte del rock empieza con la batería marcando el *tempo* y ritmo del rock. Para la parte del albazo se tomó como referencia rítmica y estilística temas como *Pajarillo* del dúo Benitez y Valencia y *Avecilla* del mismo dúo.

En las referencias del rock, se buscó la similitud en el *tempo*. La batería lleva el ritmo con bastante notoriedad, el registro de la voz que en el inicio se encuentra en un registro grave/medio y posteriormente su registro sube en la segunda estrofa o estribillo, la coda del tema termina al doble de *tempo*, pasa de negra = 80 a negra = a 160, en un estilo punk. La obra también tiene un puente que en el tema es el verso 5.

El tema empieza con la batería marcando el ritmo y *tempo*, y culmina la frase con un redoble dando la entrada para los demás instrumentos. La guitarra acústica tiene el *leitmotiv* del tema mientras la guitarra eléctrica lleva una contra melodía. Posteriormente este *leitmotiv* pasa al piano, la guitarra acústica rasguea en negras (ver gráfico 40). La melodía de la voz tiene un registro grave en las dos primeras estrofas o versos del tema, para la estrofa 3 y 4 el registro es agudo (ver gráfico 42).



A

da ma-ña-na.al des-per-tar, en tu pre-sen-cia quie-ro.es-tar, pa-ra nue-vas fuer-zas yo to - mar. Pues

16

la ba-ta-lla que ca-da dí-a to - dos te-ne-mos que li-diar, so-lo-con-ti-go.un-trium-fo se - rá. Por-*agitato*

A'

20

que.hay mo-men-tos que yo sien-to, que mis fuer-zas ya no dan, pa-ra.es ta ca-rre-ra con-ti-nuar. Mas

24

tu pa-la-bra me re-cuer-da, que mi Dios con-mi-go.es tá, y "sí Dios es-tá con-mi-go, *espress.* ¿qui+en con-tra mí se - ra?". *mf*

Gráfico 42

Al terminar la sección A (compás 28) tenemos acordes y silencios en semicorcheas, lo que busca es romper con la monotonía del tema. Lo mismo se da al finalizar la sección B (compás 36), la sección C (compases 45 y 46).



33

T

Más que ven - ce - dor, más que ven - ce - dor, más que ven - ce - dor, oh oh oh.

Ac.Gtr.

legato
mp

E.Gtr.

f

Pno.

mp

E.B.

mp

D. S.

33

3

3

Gráfico 44



The image shows a musical score for four staves: E.Gtr. (Electric Guitar), Pno. (Piano), E.B. (Electric Bass), and D. S. (Drum Set). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The E.Gtr. staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The Pno. staff has a grand staff with treble and bass clefs. The E.B. staff has a bass clef. The D. S. staff has a drum clef. The score is divided into measures by vertical bar lines. The E.Gtr. staff has a whole rest in the first four measures, followed by a half note G4 in the fifth measure. The Pno. staff has a half note G4 in the first measure, followed by a half note A4 in the second measure, and a half note B4 in the third measure. The E.B. staff has a half note G2 in the first measure, followed by a half note A2 in the second measure, and a half note B2 in the third measure. The D. S. staff has a half note G2 in the first measure, followed by a half note A2 in the second measure, and a half note B2 in the third measure. The score ends with a double bar line.

Gráfico 45

En la sección D y D' la dinámica en la voz empieza con un registro grave, el cual va subiendo hasta que al final de esta sección termina en un registro agudo. El piano tiene una contra melodía, notas y silencios de semicorcheas que posteriormente ejecutarán batería, guitarra eléctrica y bajo.



51

T. 8 mé, que des - fa - les - co sin ti. *f* *agitato* Mi - ra -

Ac.Gtr. 51

E.Gtr. *p* 51

Pno. 51 *cresc.*

E.B. 51 *f*

D. S. 51 *f*

Gráfico 46

En la segunda frase de la sección B' los instrumentos marcan rítmicamente en blancas, tresillos de negras, en esto cambia de compás a 6/8 marcando en negras y corcheas para dar el *tempo* y ritmo del albazo (ver gráfico 47).

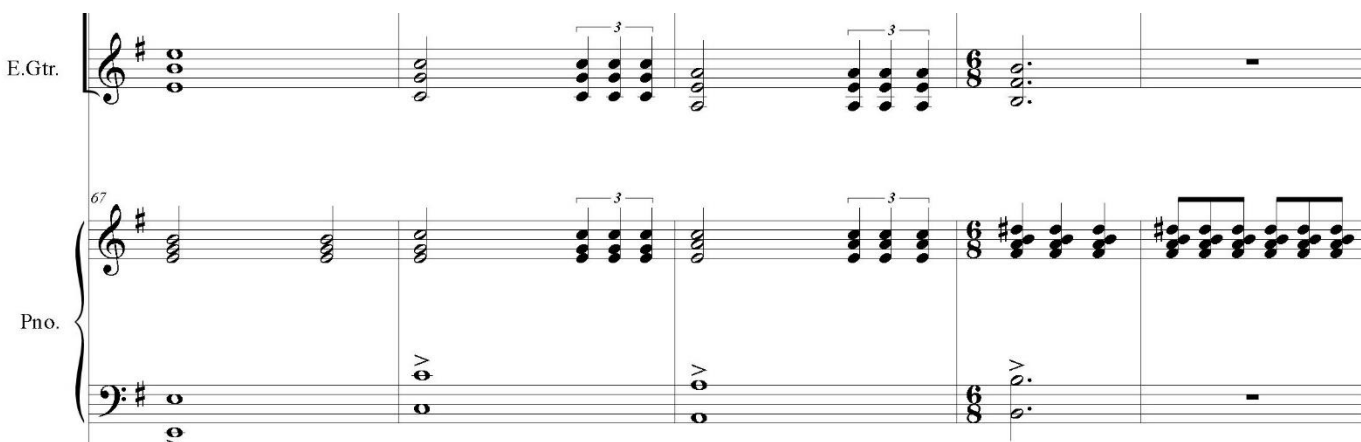


Gráfico 47

En la sección E, F y F' el piano marca los distintos tipos de acompañamiento del albazo (ver gráficos 48 y 49).

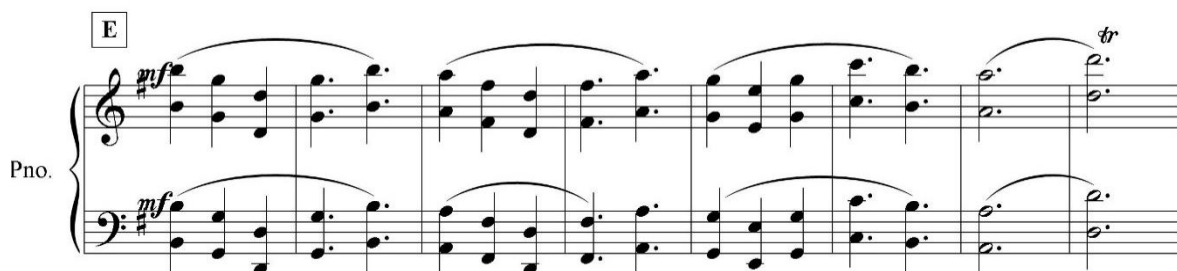


Gráfico 48



Gráfico 49

En la sección F' se usó trinos en la guitarra acústica para dar la intención de un requinto, muy característico de la música ecuatoriana.

F'

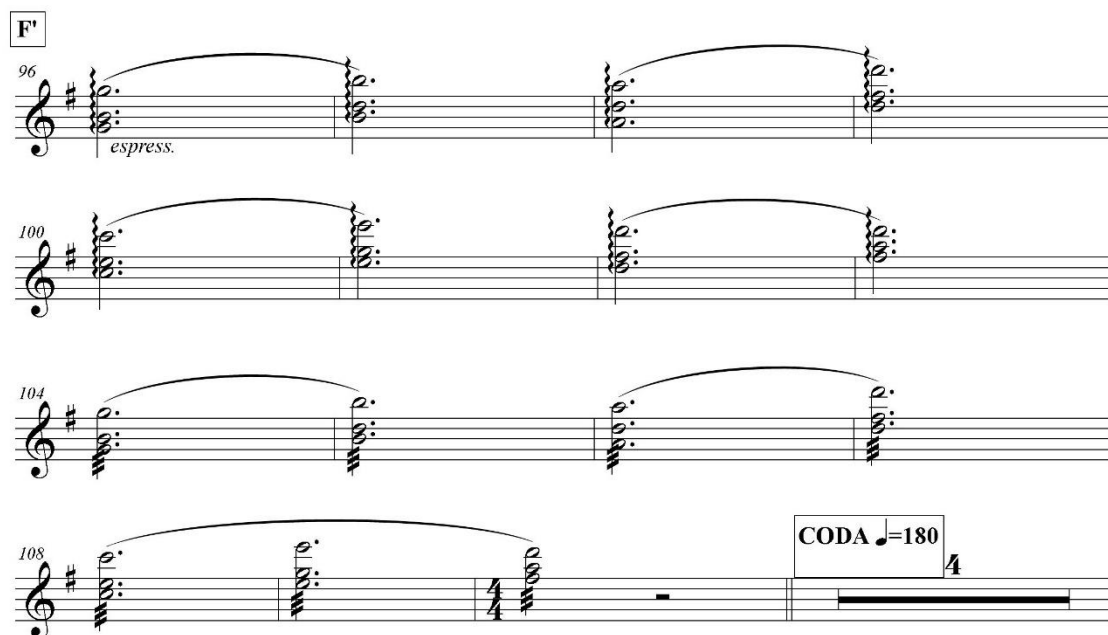


Gráfico 50

En la Coda el *tempo* cambia de negra con punto = 90 a negra = a 180. En esta sección se retoma el *leitmotiv* del tema en la guitarra acústica junto al bajo eléctrico y posteriormente en el piano y bajo en similitud con la guitarra eléctrica que realiza una contra melodía.

2.4.4. Análisis de la letra del tema Más que Vencedor.

Cada mañana al despertar,
 en tu presencia quiero estar,
 para nuevas fuerzas yo tomar.

Pues la batalla que cada día,
 todos tenemos que lidiar,
 solo contigo un triunfo será.



Porque hay momentos que yo siento,
que mis fuerzas ya no dan,
para esta carrera continuar.

Mas tu palabra me recuerda,
que mi Dios conmigo está,
y si Dios está conmigo,
¿quién contra mí será?

Más que vencedor,
más que vencedor,
más que vencedor.

Mírame, que me estoy muriendo sin ti.
Mírame que desfallezco sin ti.
Mírame tu voz desfallece aquí.
Mírame que anhelo sonreír.

¿Quién nos separará del amor de Dios?
¿qué nos impedirá recibir su perdón?
¿quién nos separará del amor de Dios?



¿qué nos impedirá recibir su perdón?

En Cristo soy más que vencedor.

El tema tiene siete estrofas con rima, las tres primeras estrofas y la quinta (estribillo) se componen de tres versos cada una. La cuarta y sexta estrofa se componen de cuatro versos. La séptima estrofa tiene 5 versos, esto a fin de darle variedad a la obra. La métrica de los versos es la siguiente:

Cada mañana al despertar, (8 sílabas).

en tu presencia quiero estar, (8 sílabas).

para nuevas fuerzas yo tomar. (9 sílabas).

Pues la batalla que cada día, (10 sílabas).

todos tenemos que lidiar, (8 sílabas).

solo contigo un triunfo será. (9 sílabas).

Porque hay momentos que yo siento, (9 sílabas).

que mis fuerzas ya no dan, (7 sílabas).

para esta carrera continuar. (9 sílabas).

Mas tu palabra me recuerda, (9 sílabas).

que mi Dios conmigo está, (7 sílabas).

y si Dios está conmigo, (8 sílabas).

¿quién contra mí será? (6 sílabas).



Más que vencedor, (5 sílabas).

más que vencedor, (5 sílabas).

más que vencedor. (5 sílabas).

Mírame, que me estoy muriendo sin ti. (11 sílabas).

Mírame que desfallezco sin ti. (10 sílabas).

Mírame tu voz desfallece aquí. (11 sílabas).

Mírame que anhelo sonreír. (10 sílabas).

¿Quién nos separará del amor de Dios? (11 sílabas).

¿qué nos impedirá recibir su perdón? (12 sílabas).

¿quién nos separará del amor de Dios? (11 sílabas).

¿qué nos impedirá recibir su perdón? (12 sílabas).

En Cristo soy más que vencedor. (9 sílabas).

La letra es una oración o plegaria en la que el emisor (quien subscribe este trabajo) da a conocer el anhelo que tiene dentro de sí, pidiendo dirección y protección para el diario vivir. Esto es notable en las cuatro primeras estrofas. La quinta estrofa está basada en el versículo bíblico en la que el apóstol Pablo da a conocer que en Cristo somos más que vencedores. “...*antes en todas estas cosas somos más que vencedores...*” (Romanos 8:37, Reina Valera, 1960). La temática de la sexta estrofa, el emisor demuestra un estado de nostalgia y angustia al no escuchar la voz de Dios, con la esperanza de volver a vivir (de manera metafórica). La última estrofa nuevamente se basa en el versículo que dice: “*¿Quién nos separará del amor de Cristo? ...*” (Romanos 8:35, Reina

Valera, 1960), y hace alusión a que nada nos podrá separar del amor de Dios. La estrofa culmina con la frase del estribillo -*Mas en Cristo soy Más que vencedor*-. Es necesario señalar que la estrofa siete contrasta con la estrofa anterior, la temática es retomar el gozo por vivir. Esta estrofa está en el género del albazo, con lo cual se busca combinar el género con la letra y conseguir la expresión musical deseada por el autor.

2.5. Análisis de la obra *Perderlo todo* (balada – tonada).

2.5.1. Análisis de la textura

El tema *Perderlo todo* es una obra de textura melódica con acompañamiento, lleva un tema popular con el que se busca transmitir un mensaje, la melodía principal está fusionada con la letra constituyendo la temática de la obra.

2.5.2. Análisis estructural- armónico.

- Tonalidad: Em / E.
- Tipo de compas: 4/4, 2/4, 3/8 y 6/8.
- Tipo de inicio: Tético.
- Tipo de final: Termina en tiempo fuerte.
- Escala: E y Em armónica.

La obra tiene la siguiente estructura: Introducción – A – A' – B – C – D – D' – E – E' – F.

Introducción, compases 1-12 (12 compases).

- Frase 1, **Em / Em / Em / Em** (4 compases).
- Frase 2, **E / E / C#m / B** (4 compases).
- Frase 3, **Em / Em / Em / Em** (4 compases).

En la introducción el piano marca la base rítmica de la tonada en *mezzoforte*, esta frase se forma de un motivo (dos compases) y la respuesta a dicho motivo (dos compases), la primera frase

culmina con una negra con punto en un compás de 3/8, a fin de contrastar la recurrencia de la obra (ver gráfico 50). La segunda frase de la introducción está en compás de 4/4, la obra modula a su modo mayor y el *tempo* de la obra es más lento tomando las propiedades de la balada, contiene un motivo musical (piano y guitarra) y la repuesta este motivo de 2 compases (Ver gráfico 50), esta frase culmina en compás de 2/4 en el acorde de B y retoma el modo menor de la tonada, (ver gráfico 51) con todos los instrumentos ejecutando y preparando lo que será la sección A.



The musical score is for a piano introduction. It consists of two systems of music. The first system is in 6/8 time, marked 'legato' and 'mf', with a tempo of quarter note = 75. The second system is in 4/4 time, marked 'legato' and 'p', with a tempo of quarter note = 70. The score includes treble and bass staves with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Gráfico 51



Gráfico 52

A, compases 13- 20 (8 compases).

- Frase 1, **B / B / B / Em** (4 compases).
- Frase 2, **B / B / B / Em** (4 compases).

La sección A tiene un período de dos frases, cada frase tiene un motivo (dos compases) y la respuesta a este motivo (dos compases). La melodía se encuentra en la voz del tenor en *mezzo - piano*, dicha melodía está en una escala pentatónica de E menor (ver gráfico 51).

A

agitato

mp

8

lai - ta su - pre - mo, ben - di - to Se - ñor, es - cu - cha hoy - mi que - bran - to.

17

8

Sien - to la an - gus - tia en mi cor - ra - zón, con - sue - la a tu cre - a - ción.

Gráfico 53

A', compases 21- 28 (8 compases).

- Frase 1, **B / B / B / Em** (4 compases).
- Frase 2, **B / B / B / Em-B7-E** (4 compases).

En la sección A' la melodía de la soprano acompaña a la del tenor, la intensidad cambia de *mezzo piano* a *mezzoforte*. Esta sección contiene similares frases musicales a la sección A y culmina con una nota de descanso en las melodías de las voces, sirviendo como unión para la siguiente sección que es balada.

A'

$\text{♩} = 75$

21

mf

8

Pa - dre su - pre - mo, a - ma - do Se - ñor, me sien - to de - sam - pa - ra - do.

25

8

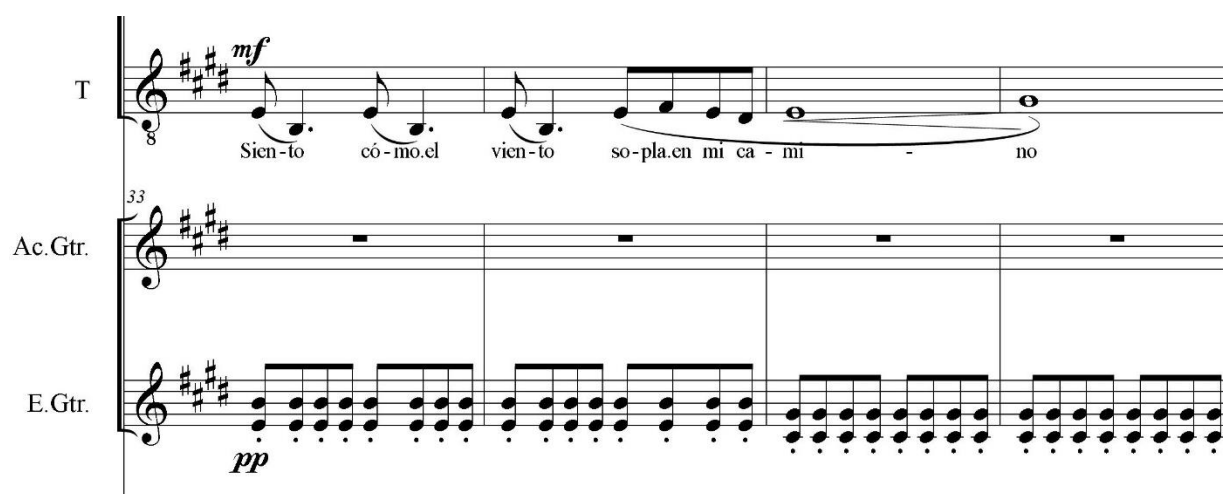
Mas tu con - sue - lo a - li - vio me da, se que me con - so - la - ra _____

Gráfico 54

B, -Verso-, compases 29-40 (12 compases) compás completo o 4/4. Negra = 70.

- Frase 1, **E / E / C#m / C#m-B** (4 compases).
- Frase 2 -Verso 1-, **E / E / C#m / C#m** (4 compases).
- Frase 3, **E / E / C#m / C#m** (4 compases).

La sección B -verso-, empieza con una frase de 4 compases que retoma la idea de la balada (la que apareció en la introducción). la segunda frase de esta sección tiene la línea del tenor como melodía acompañada por la guitarra eléctrica, la tercera frase es una respuesta a la frase del tenor, en la voz de la soprano, el piano y la guitarra acústica acompañan. La voz del tenor en la sección D tiene la estructura rítmica de corchea negra con punto (la idea rítmica del piano) mientras que la idea de la soprano es negra con punto corchea, para darle características particulares a cada voz.



The musical score for Section B (Verso) consists of three staves. The top staff is for the Tenor (T) voice, starting at measure 8 with a melody in G major (one sharp). The lyrics are: "Sien-to có-mo.el vien-to so-pla.en mi ca - mi - no". The middle staff is for the Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), starting at measure 33, showing a whole rest in each of the four measures. The bottom staff is for the Electric Guitar (E. Gtr.), starting at measure 8 with a *pp* (pianissimo) dynamic, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes in G major.

Gráfico 55



Gráfico 56

C -Pre-coro-, compases 41- 48 (8 compases),

- Frase 1, **G#m / G#m / C#m / C#m** (4 compases).
- Frase 2, **G#m / G#m / C#m / B** (4 compases).

La sección C o pre-coro-, consta de un período de dos frases de cuatro compases cada una.

Las voces son homofónicas. Esta sección empieza en un acorde menor con la intención de causar suspenso, melancolía y, a esto se le añade la letra que en esta parte habla de una pérdida.

12 PERDERLO TODO



S
per dien - do loes - toy to - do por ti.

T
per - dien - do - lo.cs - toy to - do por ti. *mf*
dolce Lo.cs -

Ac. Gtr.
6

Gráfico 57

D, -Coro-, compases 49-56 (8 compases).

- Frase 1, **E / E / B7 / B7** (4 compases).
- Frase 2, **A / A / B7 / B7** (4 compases).

La sección D o coro tiene un período de dos frases, cada una de cuatro compases, en esta sección, el tenor lleva la melodía, con el acompañamiento de la guitarra acústica y, el piano marca la base rítmica de la tonada en compás de 4/4.



T

8

toy pedien - do to - do to-do por ti lo.es

Ac. Gtr.

49

p

dolce

E. Gtr.

Pno.

49

mf

Gráfico 58

D', compases 57-64 (8compases).

- Frase 1, **E / E / B7 / B7** (4 compases).
- Frase 2, **A / A / B7 / B7** (4 compases).

En la sección D' existe un dúo de voces y el acompañamiento de todos los instrumentos, culmina con notas de descanso en la voz de soprano y tenor, al culminar el compás cambia a 6/8 y modula a Em.

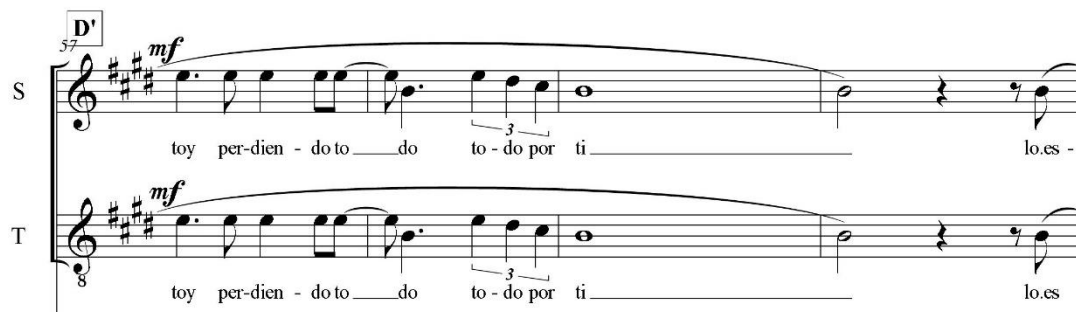


Gráfico 59

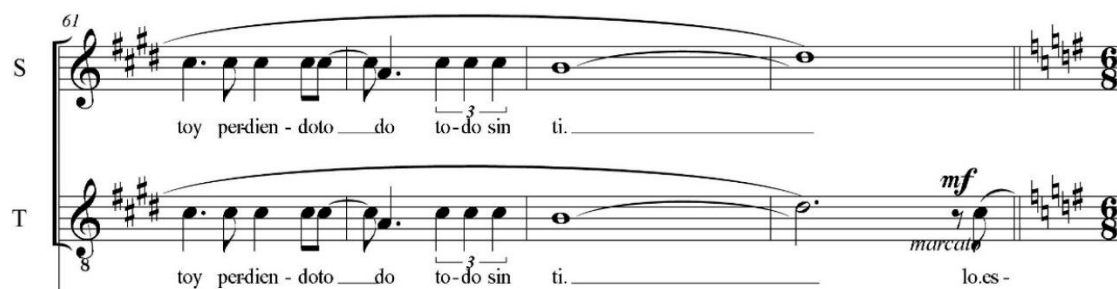


Gráfico 60

E, -Coro 2-, compases 65-72 (8 compases), tonalidad Em, compas 6/8 negra con punto = 75.

- Frase 1, **Em / Em / Em / Em** (4 compases).
- Frase 2, **B7 / B7 / Em / Em** (4 compases).

La sección E retoma el coro como tonada, comparte la estructura general del tema, de un período de dos frases y cada frase (2 compases) con su motivo y la respuesta a este motivo (2compases).



Gráfico 61

E', compases 73-79 (8 compases).

- Frase 1, **Em / Em / Em / Em** (4 compases).
- Frase 2, **B7 / B7 / Em / Em** (4 compases).

La sección E' nuevamente tiene un dúo de voces, las voces realizan una melodía en la escala pentatónica de Em. Culmina esta sección con una nota de descanso para las voces (ver gráfico 61).




Gráfico 62

F, - Solo de guitarra-, compases 80-96 (17 compases).

- Frase 1, **C / D / Em / Em** (4 compases).
- Frase 2, **C / D / Em / Em** (4 compases).
- Frase 3, **C / D / Em / Em** (4 compases).

- Frase 4, **C / D / B7 / B7 / Em** (5 compases).

La sección F o solo de guitarras empieza con un solo de la guitarra eléctrica que se desarrolla en un período de dos frases, de cuatro compases cada una. En el último período de la obra, se desarrolla el solo de guitarra acústica.



The musical score consists of four staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#).
- The first staff starts at measure 73, marked with a box containing 'E'' and a dynamic of *mf*. It contains a melodic line with eighth and quarter notes.
- The second staff starts at measure 74, marked with a box containing 'F' and the instruction *con brio*. It features a melodic line with eighth notes and a long slur spanning across measures.
- The third staff starts at measure 84. It continues the melodic line and includes a double bar line followed by a measure with a '2' above it, indicating a second ending.
- The fourth staff starts at measure 90, marked with a dynamic of *mp*. It continues the melodic line and includes a double bar line followed by a measure with a '4' above it, indicating a fourth ending, which concludes with a final chord.

Gráfico 63

2.5.3. Análisis estilístico.

La obra fusiona los dos géneros musicales continuamente, empieza marcando el género de la tonada, muy similar al estilo rítmico y armónico de Fresia Saavedra y Gonzalo Moncayo en el tema *el taita de la guagua*. Culmina en compás de 3/8 para romper la cuadratura de la composición y darle variedad a la obra.

Las referencias musicales son: *Árbol frondoso* interpretada por el dúo Benítez y Valencia, *el taita de la guagua* interpretada por Fresia Saavedra y Gonzalo Moncayo. *Y Píllaro viejo*, interpretada por J. Q y sus estrellas (el ritmo de tonada de la segunda parte). Para la balada las referencias fueron: *Ese hombre* interpretado por Pimpinella y Dyango, *Say Something* interpretada



por A great Big World y Christina Aguilera, en estos temas se puede apreciar los dúos de soprano y tenor. (idea que su usó para la composición) o las baladas en las que la guitarra acústica rasguea al acompañar a la voz como en el tema *Te quiero tanto* del grupo OV7, En los grupos de baladas ya desde los 90 en adelante es bastante común que la batería sea parte de los instrumentos de la balada, por ejemplo: *Amor del bueno* de Reyli Barba, *Mi historia entre tus dedos* cantada por Ginaluca Grignani, o bandas ecuatorianas como: *No cuesta nada soñar* del grupo Clip.

El valor agregado es de la guitarra eléctrica que en el inicio de la balada marca en corcheas en *mezzo piano* acompañando al tenor además, por gusto personal la guitarra eléctrica tiene un solo.

2.5.4. Análisis de la letra

Taita supremo bendito Señor,

escucha hoy mi quebranto.

Siento la angustia en mi corazón,

consuela tu creación.

Padre supremo, amado Señor,

me siento desamparado.

Más tu consuelo abrigo me da,

sé que me consolarás.

Siento como el viento sopla en mi camino,

suave brisa que rejuvenece mi ser.



No puedo seguir sencillo,
perdiéndolo estoy todo por ti.

Lo estoy perdiendo todo, todo por ti,
lo estoy perdiendo todo, todo por ti,
lo estoy perdiendo todo, todo por ti,
lo estoy perdiendo todo, todo por ti.

El tema tiene cinco estrofas con rima, la segunda y quinta estrofa se componen de cuatro versos cada una, la tercera y cuarta se componen de 2 versos. la primera y segunda estrofa tienen métricas similares. La tercera y cuarta estrofa tienen métricas similares entre versos. La quinta estrofa (estribillo) es un verso con repetición por ende tiene métricas similares. La métrica de los versos es la siguiente:

Taita supremo bendito Señor, (10 sílabas).
escucha hoy mi quebranto. (8 sílabas).
Siento la angustia en mi corazón, (10 sílabas).
consuela tu creación. (7 sílabas).

Padre supremo, amado Señor, (10 sílabas).
me siento desamparado. (8 sílabas).
Más tu consuelo abrigo me da, (10 sílabas).
sé que me consolarás. (7 sílabas).

Siento como el viento sopla en mi camino, (12 sílabas).

suave brisa que rejuvenece mi ser. (12 sílabas).

No puedo seguir sencillo, (8 sílabas).

perdiéndolo estoy todo por ti (8 sílabas).

Lo estoy perdiendo todo, todo por ti, (11 sílabas).

lo estoy perdiendo todo, todo por ti, (11 sílabas).

lo estoy perdiendo todo, todo por ti, (11 sílabas).

lo estoy perdiendo todo, todo por ti. (11 sílabas).

La letra es una plegaria, a diferencia de los dos temas anteriores, esta obra mantiene una letra melancólica y nostálgica de inicio a fin. En la primera estrofa la temática de la obra trata de una persona (quien suscribe este trabajo) que conversa con Dios, y le da a conocer cómo se siente al considerar que mientras más le conoce o se acerca a Dios, en lugar de ganar, pierde, con esta idea se desarrolla todo el tema.

2.6. Análisis de la obra *Peregrinaje* (Reggae – Sanjuanito).

2.6.1. Análisis de la textura de la obra.

El tema *Peregrinaje* es una obra de textura melódica con acompañamiento, lleva un tema popular con el que se busca transmitir un mensaje, la melodía principal está fusionada con la letra constituyendo la temática de la obra.

2.6.2. Análisis estructural- armónico.

- Tonalidad: Em.
- Tipo de compás: 2/4 y 4/4.
- Tipo de inicio: tético.

- Tipo de final: Termina en tiempo fuerte.
- Ecala: Em armónica.

La obra tiene la siguiente estructura: Introducción – A – B – C – D – B' – F – C'.

Introducción: compases 1-20 (20 compases).

- Frase 1, **Em / D / D / D** (4 compases), *tempo* libre.
- Frase 2, **Em / Em / C-D / Em** (4 compases), negra = 100.
- Frase 3, **Em / Em / C-D / B7** (4 compases).
- Frase 4, **Em / Em / C-D / Em** (4 compases).
- Frase 5, **Em / Em / C-D / B7** (4 compases).

La introducción consta de tres frases musicales. La primera frase inicia con la guitarra eléctrica ejecutando notas blancas con calderón, consta de un motivo ajeno a la obra, pero sobre la tonalidad de Em. La segunda frase empieza con el piano y batería realizando el acompañamiento del sanjuanito (motivo) y el bajo respondiendo a este motivo, este motivo se repite teniendo un cambio en la respuesta del segundo motivo. En la frase 3 se suma la guitarra eléctrica rítmicamente al motivo y respuesta y culminan todos los instrumentos esta sección con un calderón.

A, compases 21-32 (12 compases), compas en 4/4.

- Frase 1, **Em / Em / Em / Em** (4 compases).
- Frase 2, **Em / Em / Em / C-D-Em** (4 compases).
- Frase 3, **Em / C-D-Em / Em / C-D-Em** (4 compases).

La sección A consta de tres frases musicales. La primera frase musical consta de dos motivos y es necesario señalar que este motivo se subdivide en dos ideas musicales, la idea se encuentra en la voz de bajo, y la respuesta esta idea se encuentra en el bajo, esto es toda la frase 1 y 2. Para culminar la frase 2 los tres instrumentos de cuerda marcan la base rítmica del sanjuanito.

En la frase 3 la voz del bajo tiene completa su idea musical y aparte la guitarra acústica lleva el ritmo de sanjuanito.

B, -Verso 1 y 2- compases 33-46 (14 compases).

- Frase 1, **Em / Em / Em / Em / D** (5 compases).
- Frase 2, **D / D / D / Em** (4 compases).
- Frase 3, **Em / Em / Em / D** (4 compases).
- Frase 4, **D / D / D / Em** (4 compases).

La sección B es la que contiene los versos o estrofas de la obra, empieza con la guitarra acústica marcando el ritmo y *tempo* del reggae. Esta sección consta de cuatro frases musicales, cada frase con un motivo y su respuesta.

C, compases 46-57 (12 compases), compás en 2/4.

- Frase 1, **Em / Em / C-D / Em** (4 compases).
- Frase 2, **Em / Em / C-D / B7** (4 compases).
- Frase 3, **Em / Em / G- B7 / Em** (4 compases).

La sección C está en 2/4 y retoma la estructura del sanjuanito. Tiene tres frases musicales, cada una de 4 compases y cada frase con su motivo y respuesta.

D, -verso 3-, compases 58-66 (9 compases), negra = 80.

- Frase 1, **Em / Em / Em / D / D** (5 compases).
- Frase 2, **C / D / Em / C-D** (4 compases).

La sección D se caracteriza por una melodía en la voz del tenor, los instrumentos mantienen la estructura del reggae. Esta sección contiene dos frases musicales. Al final de la sección (compás 66) tenemos un compás de prolongación a fin de romper la cuadratura de la obra.

B', -Verso 4 y 5, compases 67- 78 (12 compases).

- Frase 1, **Em / Em / Em / D** (4 compases).
- Frase 2, **D / D / D / Em** (4 compases).
- Frase 3, **Em / Em / Em / D** (4 compases).
- Frase 4, **D / D / D / Em** (4 compases).

La sección B' retoma la estructura del verso de la obra con una variación de altura en la melodía de la voz; en la primera frase la melodía cambia de un B4 a un E5 (tomando al C4 como C central) y en la segunda frase va de un A4 a un F5.

E, -Puente-, compases 78-101 (20 compases).

- Frase 1: **C-D / Em / C-D / Em** (4 compases).
- Frase 2, **C-D / Em / C-D / Em** (4 compases). Cambio de compás a 2/4, negra = 100.
- Frase 4, **C / D / Em / Em** (4 compases).
- Frase 5, **C / D / Em / Em** (4 compases).
- Frase 6, **C / D / Em / Em** (4 compases).

En la sección E existe la fusión del reggae y el sanjuanito. Empieza con la línea del bajo (voz) los cinco compases acompañados del bombo de la batería que marca en negras y. suman los otros instrumentos. Esta sección tiene 6 frases musicales de cuatro compases cada una, las dos primeras frases están en compás de 4/4 la voz del bajo tiene la melodía y va acompañada del bombo (parte de la batería) la primera frase y en la segunda frase el bajo eléctrico también acompaña. Las siguientes frases están en compás de 2/4, cada frase tiene su motivo y respuesta. A lo largo de esta sección hay un *acelerando* de negra = 80 a negra = 100 al culminar.

F, -Solo de guitarra-, compases 102- 117 (16 compases).

- Frase 1, **C / D / Em / Em** (4compases).

- Frase 2, **C / D / Em / Em** (4compases).
- Frase 3, **C / D / Em / Em** (4compases).
- Frase 4, **C / D / Em / Em** (4compases).

La sección F -solo de guitarra eléctrica-, tiene una línea melódica en la escala pentatónica de Em. Esta sección está estructurada ya como sanjuanito. Esta sección tiene cuatro frases musicales tomando en cuenta la sucesión de acordes, sin embargo, la línea melódica se desarrolla en las dos frases musicales.

C' compases 118-130 (12 compases).

- Frase 1, **Em / Em / C-D / Em** (4 compases).
- Frase 2 **Em / Em / C-D / Em** (4 compases).
- Frase 3 **Em / Em / C-D / Em** (4 compases con repetición).

El tema culmina con la sección C', que es un sanjuanito con una línea melódica en la guitarra eléctrica y con el acompañamiento de la guitarra acústica, el piano y el bajo. La tercera frase tiene la intención de marcar la base rítmica del sanjuanito por parte del piano, el acompañamiento lo lleva la guitarra acústica, el bajo y la batería, mientras que la guitarra eléctrica aporta con una contra melodía a esta sección.

Para las referencias del reggae se nombra los temas: *De Rodillas*- Tommy Torres o la banda Dread Mad I con temas como *Tu sin mi* o *Así fue*.

2.6.3. Análisis estilístico

La obra empieza con la guitarra eléctrica ejecutando notas sueltas como preludio del sanjuanito.

INTRODUCCIÓN

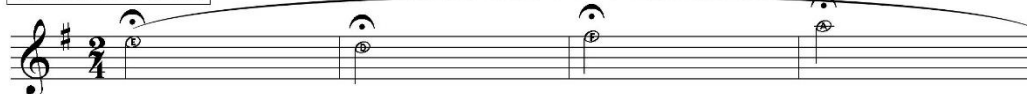


Gráfico 64

Del compás 5 al 20, se produce una fusión, el motivo de la frase (2 compases) es con la rítmica del sanjuanito y la respuesta a este motivo tiene la intención de la rítmica del reggae.



Gráfico 65

En la sección A una vez se interactúa entre el sanjuanito y el reggae. La melodía del bajo (voz) tiene la base rítmica del sanjuanito mientras que el bajo eléctrico marca en semicorcheas haciendo un contraste rítmico, poco a poco el bajo eléctrico toma la base rítmica del sanjuanito hasta la sección B (compás 32) donde la obra retoma el ritmo del reggae.

6 Peregrinaje

A

T

B

mp

c-cs-cu-cha-cl-la-ti-do

y pre-pa-ra la voz

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Pno.

E.B.

marcato

D. S.



Gráfico 66

La sección B -estrofa-, empieza con la guitarra acústica rasgueando acentuando los tiempos débiles (muy característico del reggae) y la voz del tenor se desarrolla con poco movimiento melódico, manteniendo en su mayoría la misma nota, estas características son notables también en la sección B'. en el compás 40 hay notas en tresillos por parte de los instrumentos para romper la monotonía en la obra.



39

T

8

si - len - cio que tú guar - das des - tru - ye - ron to - de.en mi. Ten - go

B

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

Gráfico 67

En la sección C se retoma la estructura del sanjuanito en 2/4, el agregado es la melodía por parte de la guitarra eléctrica, que tiene la base rítmica del sanjuanito. Culmina esta sección con una repetición, esto para darle más notoriedad al sanjuanito.

En la sección D la melodía del tenor cambia rítmica y melódicamente, la mayor parte son corcheas. El sintetizador cambia de sonido para darle rasgos de la música caribeña y empieza a tocar con el sonido de marimbas, la melodía se halla en anacrusa.



Section D, measures 58-60. The score includes staves for Tenor (T), Bass (B), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Electric Guitar (E. Gtr.), and Piano (Pno.). The Tenor part has lyrics: "Re-cor - da - ré tus la - gri - mas, no lo ol vi da". The Acoustic Guitar part is marked *marcato*. The Electric Guitar part is marked *mp*. The Piano part is marked *mp* and includes the text "SONIDO DE MARIMBA".

Gráfico 68

En la sección B' hay una improvisación por parte de la guitarra eléctrica, quedando a la libertad del intérprete. Es en esta parte del tema donde culmina la estructura del reggae y empieza poco a poco a retomar la estructura del sanjuanito, acelerando el *tempo*, primeramente, y buscando en la voz del bajo tener una contra melodía en relación al tenor, el mismo que retoma la melodía propuesta por el bajo y empieza una polifonía entre el tenor y bajo (compases 86-100).

En la sección F la guitarra eléctrica tiene la línea melódica y las voces hacen una respuesta. Para darle el rasgo característico del sanjuanito.

Sheet music for a musical score, featuring multiple staves and instruments. The score is marked with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The instruments and parts include:

- T (Tenor):** Treble clef, 8/8 time signature. Lyrics: *f* je - je
- B (Bass):** Bass clef, 8/8 time signature. Lyrics: *f* je - je
- Ac. Gtr. (Acoustic Guitar):** Treble clef, 102 measures. Marked *marcato*.
- E. Gtr. (Electric Guitar):** Treble clef, 102 measures. Marked *legato* and *f*.
- Pno. (Piano):** Grand staff (treble and bass clefs), 102 measures.
- E.B. (Electric Bass):** Bass clef, 102 measures. Marked *mf*.
- D. S. (Double Bass):** Bass clef, 102 measures.

The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (*f*, *mf*), articulation (*marcato*, *legato*), and performance markings (accents, slurs).

Gráfico 69

La obra culmina retomando la base del sanjuanito, ejecutada por el piano, mientras la guitarra eléctrica realiza una respuesta a la propuesta por el piano.



Gráfico 70

2.6.4. Análisis de la letra del tema Peregrinaje.

Escucha el latido,

y prepara la voz.

Hay un último intento,

Solo queda el horror.



Mil preguntas en mente,

la vivencia dolió.

Solo un grito aparece,

Pronto será canción.

Yo miré al cielo buscando un sentido,

no esperaba que el camino se nublara de repente aquí.

Creí conocerte compartir delirios,

y el silencio que tú guardas destruyeron todo en mí.

Tengo mil preguntas y no hallo respuestas,

dime que estarás conmigo cuando me embriague la soledad.

Aunque mis palabras no sean elocuentes,

debo confesarte que esta vez no trataré de ser sutil.

Recordaré tus lágrimas,

no lo olvidaré y gritaré hasta el fin,

yo esperaré por ti.

Recuerdos de un niño, todo era más simple,

no tenía tantas dudas ni duraba tanto mi sufrir.

Pero todo cambia y con el mi credo,

lo que odiaba de pequeño es en lo que hoy me convertí.



Prometiste siempre estar a mi lado,
y ahora no te hallo por más que yo intenté seguir.
Más yo sé que pronto sentiré tu abrazo,
hallando el consuelo que tanto esperaba contigo vivir.

Te encuentro a ti, vuelvo a soñar
En tu silencio voy a cantar
Es el momento para llorar
Es mi momento de continuar

El tema tiene ocho estrofas con rima, cada estrofa se compone de cuatro versos y en cada estrofa se buscó tener una métrica similar ya sea entre versos o métricas similares entre estrofas. La primera y segunda estrofa tienen una métrica menor ya que en la obra estas se desarrollan como preludio. En la tercera, cuarta, sexta y séptima se desarrolla la temática de la obra y por ende tienen una métrica similar. La quinta estrofa busca dar variedad y descanso a la obra, por este motivo tiene una métrica menor. La octava estrofa, culminando toda la obra tiene una métrica menor. A diferencia de las composiciones anteriores, en este tema la métrica de cada verso es amplia. Es oportuno señalar también que en esta obra no existe un estribillo en sí. La métrica del tema es la siguiente.

Escucha el latido, (6 sílabas).
y prepara la voz. (6 sílabas).
Hay un último intento, (7 sílabas).
Solo queda el horror. (6 sílabas).



Mil preguntas en mente, (7 sílabas).

la vivencia dolió. (6 sílabas).

Solo un grito aparece, (7 sílabas).

Pronto será canción. (6 sílabas).

Yo miré al cielo buscando un sentido, (12 sílabas).

no esperaba que el camino se nublara de repente aquí. (17 sílabas).

Creí conocerte compartir delirios, (12 sílabas).

y el silencio que tú guardas destruyeron todo en mí. (15 sílabas).

Tengo mil preguntas y no hallo respuestas, (12 sílabas).

dime que estarás conmigo cuando me embriague la soledad. (17 sílabas).

Aunque mis palabras no sean elocuentes, (12 sílabas).

debo confesarte que esta vez no trataré de ser sutil. (17 sílabas).

Recordaré tus lágrimas, (8 sílabas).

no lo olvidaré y gritaré hasta el fin, (11 sílabas).

yo esperaré por ti. (6 sílabas).

Recuerdos de un niño, todo era más simple, (12 sílabas).

no tenía tantas dudas ni duraba tanto mi sufrir. (17 sílabas).

Pero todo cambia y con el mi credo, (12 sílabas).



lo que odiaba de pequeño es en lo que hoy me convertí. (17 sílabas).

Prometiste siempre estar a mi lado, (12 sílabas).

y ahora no te hallo por más que yo intenté seguir. (17 sílabas).

Más yo sé que pronto sentiré tu abrazo, (12 sílabas).

hallando el consuelo que tanto esperaba contigo vivir. (17 sílabas).

Te encuentro a ti, vuelvo a soñar (8 sílabas).

En tu silencio voy a cantar (9 sílabas).

Es el momento para llorar (9 sílabas).

Es mi momento de continuar. (9 sílabas).

La letra de la obra es un rezo, en la primera y segunda estrofa la voz del bajo da una idea previa de lo que tratará todo el tema. Desde la tercera estrofa hasta el final el emisor (quien subscribe este trabajo) realiza el rezo dirigido a Dios (receptor) cuestionando varios aspectos de su vida en los que el emisor se sintió solo. En la quinta y octava estrofa se da un cambio de temática o intención, en lugar de cuestionar, busca recobrar la esperanza de saber que Dios está presente y que responderá la plegaria.

Conclusión:

Las composiciones se desarrollaron de una manera ordenada y sistemática, buscando en lo particular que los temas tengan una forma común entre ellos y que estén estructurados adecuadamente, siendo posible reconocer las secciones de cada obra. Todos los temas están estructurados con el objetivo de ensamblar de la mejor manera sonora los instrumentos y la voz.

La armonía usada se desglosa de acordes en triadas, los cuatro temas están en modo menor, con modulaciones en algunos casos. Las composiciones se desarrollan en una escala menor armónica, en los cuatro temas está presente el acorde de V7. Para la voz se hizo uso de la escala pentatónica menor para conseguir la fusión de los géneros musicales usados.

En cuanto al estilo musical compositivo fue importante estructurar los temas con base en las referencias musicales mencionadas anteriormente para cada género musical, a esto se sumó un estilo propio en el proceso de fusión de los géneros.

Se ha cumplido con la metodología de la investigación cualitativa propuesta inicialmente como es el uso de las técnicas etnográficas, así como de las técnicas compositivas tonales y de análisis musical. La metodología usada para el análisis se basó en el libro de Jean LaRue *Análisis del estilo musical*, de la misma se usó su terminología.

Como complemento de esta tesis se adjunta la grabación de uno de los temas compuestos, con el objetivo de ejemplificar la parte interpretativa del tema titulado *Elixir*.

El realizar esta tesis ha sido un desafío en distintos aspectos. el buscar más información de la música popular, de los géneros populares, de los géneros ecuatorianos, enriquecerlo con más conocimientos al buscar las fuentes bibliográficas. El buscar la manera más oportuna y eficiente de fusionar los géneros, trabajar en la creatividad al momento de componer los temas. También fue posible poner en práctica los conocimientos adquiridos de composición, formas y análisis, arreglos, y sonwriting.

Fue posible buscar, analizar, comparar y realizar un criterio formado de las definiciones de música popular por parte de distintos autores. Señalar las características que tiene la música popular para que sirva como la base para una mejor comprensión del surgimiento de más géneros populares.

El buscar el entorno histórico de los diferentes géneros ecuatorianos, fue bastante enriquecedor e interesante, poder acrecentar los conocimientos respecto a la música ecuatoriana, al conocer su historia, características, propiedades melódicas y poéticas, el conocer varios referentes de gran calidad. Es posible señalar que pertenecieron a una generación que poco a poco va desapareciendo, mientras que, aparecen nuevos representantes de la música ecuatoriana con estilos más modernos, comerciales y populares. Sea cual sea el camino que tome los distintos géneros ecuatorianos, allí estará la base de sus precursores, de la historia misma de los géneros.

Al momento de realizar las composiciones fue necesario aprovechar de cada idea, por más mínima que fuera, y de esta manera entender que la creatividad es tomar esas pequeñas ideas, trabajarlas y desarrollarlas hasta mirarlas en una partitura. Es oportuno señalar que no existió un solo camino para las composiciones, en algunos temas la letra fue lo primero que trabajó mientras que en otros la melodía o la secuencia de acordes. En cuanto a la letra de los temas se buscó ser lo más claro al momento de transmitir un mensaje, sabiendo que es responsabilidad del músico ser lo más auténtico y real con el trabajo encomendado y, saber que la recompensa es mirar en una partitura y escuchar lo que se quería transmitir.

Bibliografía y Fuentes de Investigación

Alabarces, P. (2008). Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia). *Trans. Revista Transcultural de Música*.

Alcedo, J. G. (2012). *Estudio histórico de las influencias del yaraví en la música folklórica en el Ecuador durante los últimos 25 años*. Cuenca: Univeersidad de Cuenca.

BBC. (1996). *Youtube*. Obtenido de Youtue:
<https://www.youtube.com/watch?v=ahv0Y3YGJAA&t=2288s>



BBC. (2002). *Youtube*. Obtenido de *Youtube*:

<https://www.youtube.com/watch?v=uKYwzkpWeFQ>

Espinoza, R. d. (2016). *Música tradicional ecuatoriana para piano: adaptaciones para el nivel inicial*. Cuenca: Universidad de Cuenca.

Firth, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. 413-436.

Flores Rodrigo, S. (2007). *Música y adolescencia, la música popular actual como herramienta*. Logroño, España: UNED. Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Gillett, C. (2008). *Historia del Rock, el sonido de la ciudad*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

Godoy, M. (2007). *Breve historia de la música del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.

Godoy, M. (2012). *Historia de la música del Ecuador*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Gonzalez, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina, problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.

Guerrero, J. (2012). El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 1-22.

Guerrero, J. A. (1984). *La música ecuatoriana desde sus orígenes hasta 1975*. Quito: Banco Central del Ecuador.

LaRue, J. (1989). *Análisis del Estilo Musical*. Barcelona: Editorial Labor S.A.

Lopez, A. (2012). *Estudios teóricos. Ritmos latinoamericanos*. Mexico: Grupo Editorial M-Utveckling.

Martinez, M. (2018). *Youtube*. Obtenido de *Youtube*:

<https://www.youtube.com/watch?v=Hes87KNiviY>

Medina, F. (2014). *La balada y su exaltación al amor*. Medellín: Revista Comunicación.



- Moreno Andrade, S. L. (1996). *La música en el Ecuador*. Quito: Municipio de Quito.
- Mullo Sandoval, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Palaguachi Guerrero, J. (2017). *concierto de graduación con arreglos de seis temas de música popular ecuatoriana fusionadas con el rock*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Party, D. (2006). *Bolero and Balada*. Pennsylvania: University of Pennsylvania.
- Porras, R. (1999). Notas para una biografía del yaraví. *Indagaciones peruanas: El Legado Quechua*, 67-76.



Anexo 1. Partitura de la obra Elixir.

Elixir

yaraví - cumbia

Olger Jimbo

Adagio espressivo-Allegro

INTRODUCCIÓN

$\text{♩} = 80$

Tenor

Acoustic Guitar

Electric Guitar

Piano

Electric Bass

Drum Set

mf

marcato

f

subito p

legato

subito p

marcato

f

subito p

dim.



7

T

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Pno.

E.B.

D.S.

mp

mf

f

subito p

espress.

subito p

f

subito p

subito p

espress.

f

subito p

mp

mf

A

T

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Pno.

E.B.

D.S.

mf

mesto

Soy tus la-bios tu voz, que a - le gra el co - ra - zón. soy tu fra-gan-cia en el jar-din, flor que a - nhe-la vi - vir.

cresc.

mf

cresc.

dolce

p

mf

f

mf



Elixir

3

B

espress.

T
8
E - res vi - da y si - len - cio, a - bri - go en la tem - pes - tad, e - res gra - cia y con - sue - lo sin fin, e - li - xir de mie - xis

Ac.Gtr.
21
p

E.Gtr.
8^{va}
cresc.

Pno.
21
legato
Ped.

E.B.
21

D.S.
21

C $\text{♩} = 100$

T
8
tū.

Ac.Gtr.
28
f

E.Gtr.
3
marcato

Pno.
28
ff
espress.
mp
mp

E.B.
28
ff

D.S.
28
mf



Elixir

5

58

T

a - que - lla flor que em pe - za - ba a mo - rir, a - gua de vi - da lle - gó a su ra - iz.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Pno.

mf *ff* *mf* *ff*

E.B.

D.S.

66

T

B'

f E - res vi - da y si - len - cio, a - bri - go en la tem - pes - tad,

Ac.Gtr.

f *marcato*

E.Gtr.

Pno.

mf *mf*

E.B.

D.S.



6

Elixir

74

T

8 e - res gra - cia y son - sue - lo, e li - xir de mie - xis

Ac.Gtr.

cresc. *dim.* *mp* *mf*

E.Gtr.

Pno.

E.B.

D.S.

74

T

8 tir

Ac.Gtr.

marcato *marcato* *marcato* *marcato* *marcato y pesante* *marcato y pesante*

E.Gtr.

mp

Pno.

marcato *marcato* *marcato* *marcato* *marcato* *marcato*

E.B.

marcato

D.S.

ff



Elixir

7

Score for "Elixir" (Page 7), featuring a 6/8 time signature and a key signature of one sharp (F#).

Top System (Measures 92-98):

- T (Tenor):** Rests throughout.
- Ac.Gtr. (Acoustic Guitar):** Chords in measures 92-98.
- E.Gtr. (Electric Guitar):** *marcato* (marked), *f* (forte) dynamics. Features eighth-note patterns.
- Pno. (Piano):** *mf* (mezzo-forte) dynamics. Features chords and a bass line with eighth notes.
- E.B. (Electric Bass):** *mf* (mezzo-forte) dynamics. Features a bass line with eighth notes.
- D.S. (Drum Set):** *mf* (mezzo-forte) dynamics. Features a pattern of eighth notes.

CODA (Measures 101-104):

- T (Tenor):** Rests throughout.
- Ac.Gtr. (Acoustic Guitar):** Chords in measures 101-104.
- E.Gtr. (Electric Guitar):** *f* (forte) dynamics. Features eighth-note patterns.
- Pno. (Piano):** *f* (forte) dynamics. Features chords and a bass line with eighth notes.
- E.B. (Electric Bass):** *ff* (fortissimo) dynamics. Features a bass line with eighth notes.
- D.S. (Drum Set):** *ff* (fortissimo) dynamics. Features a pattern of eighth notes.

Tempo and Dynamics:

- Tempo markings: $\text{♩} = 100$ (quarter note = 100 bpm).
- Dynamics: *f* (forte), *ff* (fortissimo), *dim.* (diminuendo).

Anexo 2. Partitura de la obra Más que vencedor.

Más que vencedor

rock - sanjuanito

Olger Jimbo

INTRODUCCIÓN $\text{♩} = 90$

Tenor

Acoustic Guitar

Electric Guitar

Piano

Electric Bass

Drum Set

A

T

da mañana, al despertar, en tu presencia quiero estar, para nuevas fuerzas yo to-mar. Pues la batalla que cada día to-dos tenemos que li-dar, so-lo con-tigo, un triunfo se-ra. Por

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Pno.

E. B.

D. S.

©



20

T

que hay mo - men - tos que yo sien - ta, que mis fuer - zas ya no dan, pa - ra es ta ca - rre - ra con - ti - nuar. Mas

Ac. Gtr.

marcato

E. Gtr.

espress. cresc.

Pno.

mf marcato

E.B.

mf

D. S.

mf

24

T

tu pa - la - bra me re - cuer - da, que mi Dios con - mi - goes tá, y "si Dios es - tá con - mi - go, ¿qui - én con - tra mí se - ra?". *mf*

Ac. Gtr.

espress.

E. Gtr.

marcato f mp

Pno.

f

E.B.

mf

D. S.



Más que vencedor

3

B

T *con brio*
Más que ven-ce-dor, más que ven-ce-dor, más que ven-ce-dor, oh oh oh. Más que ven-ce-dor, más que ven-ce-dor, más que ven-ce-dor, oh oh oh.

Ac.Gtr. *legato mp*

E.Gtr. *mf* *legato* *f*

Pno. *p* *mp*

E.B. *mp*

D.S. *mf*

C

T *espress.*
Mi ra

Ac.Gtr. *marcato* *mf*

E.Gtr. *Improvización,*

Pno. *mf*

E.B. *mf*

D.S. *mf*



D

T
me, que me es to y mu-rien-do sin ti, *cresc.* mi-ra-me, que des-fa-lles-co sin ti. *f* *agitato* Mi-ra-

Ac. Gtr.
pp dolce

E. Gtr.
p

Pno.
cresc. pp *cresc.*

E.B.
f

D. S.
p *f*

D'

T
me, tu vos des-fa-lle-ce a-qui, mi-ra-me, que a-nhe-lo son-re-ir.

Ac. Gtr.
mf

E. Gtr.
mf arcato

Pno.
mf *f*

E.B.
ff

D. S.
cresc.



Más que vencedor

5

B'

♩ = 90

T. 63 *mf* Más que ven-ce-dor, más que ven-ce-dor, más que ven-ce-dor, oh oh. *f* Más que ven-ce-dor, más que ven-ce-dor, más que ven-ce-dor, oh oh.

Ac. Gtr. 63 *mf* *marcato*

E. Gtr. 63 *mf*

Pno. 63 *mf*

E.B. 63 *mf*

D. S. 63 *mf*

E

T. 72

Ac. Gtr. 72

E. Gtr. 72 *f* *espress.*

Pno. 72 *mf*

E.B. 72 *mf*

D. S. 72



Más que vencedor

7

F'

95

T. *dolce*
qué nos se - pa - ra - rá del a - mor de Dios?

Ac. Gtr. *espress.*

E. Gtr. *espress.*

Pno. *marcato*

E.B. *f*

D. S.

104

T. *f*
¿Qué nos im - pe - di - rá re - ci - bir su per - don, en Cris - to soy, mas que ven - ce - dor.

Ac. Gtr. *f*

E. Gtr. *f*

Pno. *f*

E.B. *f*

D. S. *f*



Anexo 3. Partitura de la obra Perderlo todo.

Perderlo todo

balada - tonada

Olger Jimbo

Introducción ♩ = 75

♩ = 70

Soprano

Tenor

Acoustic Guitar

Electric Guitar

Piano

Electric Bass

Drum Set

legato *mf* *p* *legato*



Perderlo todo

3

17

S. *mf* Padre supremo a - mado Señor mesien - to desampa - ra - do

T. *mf* Padre supremo, a - mado Señor, mesien - to desampa - ra - do.

Ac.Gtr. *mp*

E.Gtr.

Pno. *mf*

E.B. *mp*

D. S.

A¹ *agilato* $\text{♩} = 75$



4

Perderlo todo

B

♩ = 70

25

S

mastu consuelo al - li-vio meda seque maconso-la - ra _____ as.

T

8 Mastu consuelo a - li-vio meda, seque maconso-la - ra _____ as. - - - - - *leggiero*

Ac.Gtr.

25 *mp* *espress.*

E.Gtr.

25 *mp*

Pno.

25 *mp* *mp*

E.B.

25 *mp*

D. S.

25



Perderlo todo

5

33

S. *mp* *espress* sua - ve bri - sa que re-juve-nece-mi se - er. -

T. *mf* 8 Si-en-to có-mo-el vien-to sop-la-en-mi-ca - mi - no

Ac.Gtr. 33 *mp*

E.Gtr. *pp* *p*

Pno. 33 *mp*

E.B. 33 *p* *mp*

D. S. 33



6
C

Perderlo todo

S
mf *misterioso* 3 no pue-des se - guir sen - ci - llo per dien-do loes - toy to-do por ti. _____

T
mf *misterioso* 8 no pue-do se - guir sen - ci - llo per dien-do lo.es - toy to-do por ti. _____ *mf* *dolce* Lo.es -

Ac.Gtr.
41

E.Gtr.
fp

Pno.
41

E.B.
mf *legato* 41

D. S.
41



8 Perderlo todo

S *mf* *D'*
toy perdién-dó do todø por ti lo.es - toy perdién-dó do todosin ti.

T *mf*
toy perdién-dó do todø por ti lo.es toy perdién-dó do todosin ti. lo.es- *marcato* *mf*

Ac.Gtr. *mf*

E.Gtr. *mf*

Pno. *mf*

E.B. *mf*

D. S. *mf*



Perderlo todo

9

E

$\text{♩} = 75$

S. *mf* lo.es-

T. *mf* lo.es-

Ac.Gtr. 65

E.Gtr. *marcato* *mf*

Pno. 65

E.B. 65

D. S. 65

tuy perdien-do to - do to do por ti lo.es - tuy perdien - do to - do to-do sin ti lo.es-



10 **E'** Perderlo todo

S. *marcato*
toy per-dien-do - to - do to-do por ti lo.es - toy per-dien - do to - do to-do sin ti.

T. *marcato*
toy per-dien-do - to - do to-do por ti lo.es - toy per-dien - do to - do to-do sin ti.

Ac.Gtr. *mp*

E.Gtr. *mf*

Pno. *mp*

E.B. *marcato*
mf

D. S.



Perderlo todo

11

F

S

T

Ac.Gtr.

E.Gtr. *con brio*

Pno. *espress.* *mp* *mp*

E.B. *mf*

D. S. *mf*



88

S

T

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

mp

mf

mf



Anexo 4. Partitura de la obra Peregrinaje.

Peregrinaje

sanjuanito - reggae

Olger Jimbo

INTRODUCCIÓN $\text{♩} = 100$

Tenor

Bass

Acoustic Guitar

Electric Guitar

Sintetizador

Electric Bass

Drum Set

SONIDO DE PIANO *mp*

cresc.

f

mf



Peregrinaje

3

Score for "Peregrinaje" (Page 3).

Key: D Major (F#), Time Signature: 4/4.

Measures 21-28 are shown.

Vocal Parts:

- T (Tenor):** Measure 21 starts with a rest, measure 22 has a rest with a "8" below it.
- B (Bass):** Measures 21-28 contain lyrics and musical notation. Dynamics include *mp* and *leggiro*.

Instrumental Parts:

- Ac.Gtr. (Acoustic Guitar):** Measures 21-28. Measure 28 features a *p* dynamic.
- E.Gtr. (Electric Guitar):** Measures 21-28. Measure 28 features a *p* dynamic.
- Pno. (Piano):** Measures 21-28. Measure 21 starts with a rest.
- E.B. (Electric Bass):** Measures 21-28. Measure 21 starts with a rest. Measure 22 has a *marcato* marking.
- D. S. (Double Bass):** Measures 21-28. Measure 21 starts with a rest.



4

Peregrinaje

29

T

B

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

mf

mp

espress.

mp

mil pre-gun-tas en men - te la vi-ven-cia do lío so lo.un gri-to.a pa-re - ce, pron - to se-rá can-ció -



Peregrinaje

80

mf

leggiere

Yo mi - re al cie-lo, buscando un sen - ti-do no.cspe ra ba que el ca-mi-no se nu-blá-ra de re-pén-te a - qui. Cre-í

on.

33 *p*

leggiere

33 *mp*

33 *mp*

33 *mp*

33 *mp*

33 *mp*



8 Peregrinaje

C

T

8 til.

B

Ac.Gtr.

46 *mf*

E.Gtr.

f

Pno.

46 *mf* *legato*

E.B.

46 *f*

D. S.

46

The musical score is for a piece titled 'Peregrinaje'. It is written for a band consisting of Tenor (T), Bass (B), Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Electric Guitar (E.Gtr.), Piano (Pno.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D. S.). The score is in 2/4 time and G major. The Tenor and Bass parts are mostly rests, with a 'til.' (till) marking at measure 8. The Acoustic Guitar part starts at measure 46 with a *mf* dynamic, playing a complex, rhythmic pattern. The Electric Guitar part starts at measure 46 with a *f* dynamic, playing a melodic line. The Piano part starts at measure 46 with a *mf* dynamic and a *legato* marking, playing a melodic line. The Electric Bass part starts at measure 46 with a *f* dynamic, playing a melodic line. The Double Bass part starts at measure 46, playing a rhythmic pattern. The score is divided into measures, with measure numbers 8, 46, and 86 indicated.



Peregrinaje

54

T. 1. 2. *f* *deciso* *lacrimoso*
Recor-da - ré tus la-gri - mas, no lo ol vi da ré, y

B.

Ac.Gtr. *p* *mp* *marcato* *mp*

E.Gtr. *mp*

Pno. *mp* *mf* *mp* *cresc.*
SONIDO DE MARIMBA

E.B. *p* *mp*

D. S. *p* *mf* *mf*



Peregrinaje

11

B'

67

T

dos de un niño to-do era más simple, no te - nía tantas dudas ni du-ra-ba tanto el su - frir. Pe-ro to - do - can - gia y con el mi - cre - do lo que o

B

Ac. Gtr.

mp

E. Gtr.

IMPROVIZACION

Pno.

E. B.

D. S.



12

Peregrinaje

71

T

8

3 3 3 3 3 3 3 3

diaba de pe-queño es en lo que yo me con-ver - ti.

f

lacrinoso

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Pro-me tis - te siem-pre es-tar a mi lado ya - hora no te hallo por mas que yo in-ten-te se -

B

Ac.Gtr.

71

E.Gtr.

mf

marcato

mp

Pno.

71

E.B.

marcato

D. S.

71

3

mf



Peregrinaje

13

75

T

8

guir. Mas yo se que pron-to sen-ti re tu a - bra-zo, ha-llan-do el con sue-lo que tan-to es pe - ra-ba con-ti - go vi -

B

mf

maestoso

te.en-cuen-tro.a

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.



Peregrinaje

14
E

8

vi.

accel.

deciso
Te encuentro a

ti vuelvo a soñar en tu silencio voy a cantar es el momento para llorar es mismo momento de continuar

78

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Pno.

78

E.B.

78

D. S.

marcato



Peregrinaje

15

86 $\text{♩} = 100$

T
8 ti vuel-vo.a so - ñar, en tu si len - cio voy a can - tar, es el mo-

B
con brio
a a vuel-vo.a so - ñar a voy a can - tar

Ac.Gtr.
86 *mp* *cresc.*

E.Gtr.

Pno.
86 *mp* *cresc.* *mf* *mp* *mf*

E.B.
86 *mf*

D. S.
86 *mp* *cresc.*



16

Peregrinaje

94

T

8

men - to pa-ra llor - rar, es mi mo - men - to de con-ti - nuar,

B

a pa-ra llo - rar a de con-ti - nuar

Ac.Gtr.

mf

E.Gtr.

mf

Pno.

mp *mf*

f

E.B.

mf

D. S.

f



Peregrinaje

17

[illegible]



Peregrinaje

18
C'
118

T

B

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

pp

f

mf

f

mp

The musical score for 'Peregrinaje' is written for a five-piece ensemble. It begins at measure 118. The vocal parts (T and B) are marked with a 'C' and a '18' above the staff, indicating a specific measure or section. The acoustic guitar (Ac.Gtr.) plays a complex, rhythmic pattern in the treble clef, marked with a piano (*pp*) dynamic. The electric guitar (E.Gtr.) plays a melodic line in the treble clef, marked with a forte (*f*) dynamic. The piano (Pno.) plays a complex, rhythmic pattern in the treble clef, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The electric bass (E.B.) plays a melodic line in the bass clef, marked with a forte (*f*) dynamic. The double bass (D. S.) plays a complex, rhythmic pattern in the bass clef, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).



Peregrinaje

19

126

T

B

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

1.

2.

espress.

f

f



Anexo 5. Audio en finale de las composiciones.

Ver archivo digital anexo adjunto a la tesis.